

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ'

Η ΤΕΧΝΗ ΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

Στη διαπραγμάτευση των θεμάτων που μας απασχόλησαν έως εδώ, διαπιστώσαμε ότι άμεσα ή έμμεσα, φανερά ή υποδόρια, συνειδητά ή ασυνειδητά, το κοινό στοιχείο που τα διαπερνά όλα είναι ο προβληματισμός για το νόημα της ποίησης και στις δυο μορφές της: και ως τρόπον σύλληψης της πραγματικότητας και ως κειμενικής υλοποίησης και εκφοράς. Τονίσαμε επανειλημμένα ότι η ποίηση για τον Ελύτη είναι η σημαντικότερη *πράξη*¹ που μπορεί να αντιτάξει ο άνθρωπος έναντι του θανάτου, έναντι της φθοράς, της λήθης, της ανυπαρξίας: είναι αυτή που νοσηματοδοτεί και καταξιώνει τη ζωή με έναν τελεσιδικό τρόπο, ώστε το βιολογικό γεγονός του τέλους να περιορίζεται στα πλαίσια της φυσικής αναγκαιότητας αφήνοντας ανέγγιχτη την πνευματική και ηθική υπόσταση του ανθρώπου. Στο τελευταίο τούτο κεφάλαιο δεν θα ασχοληθούμε με μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των ποιητικών κειμένων του, αλλά θα διερευνήσουμε πρωτίστως τις απόψεις του ίδιου του ποιητή, έτσι όπως διατυπώθηκαν στα πεζά κυρίως κείμενά του, ενώ παράλληλα θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις επιδράσεις που είχαν οι απόψεις αυτές στη συγκρότηση του ποιητικού-κειμενικού του κόσμου ή, με άλλα λόγια, στις τροπές του ποιητικού του λόγου.

Αν η φθορά και ο θάνατος υπογραμμίζουν την αδυναμία του ανθρώπου να πραγματώσει το όνειρο της αθανασίας και της αιώνιας θαλερότητας των πραγμάτων που αγαπά, η ποίηση, ως τρόπος σύλληψης του κόσμου, στάση ζωής και, κυρίως, ως αισθητική ανασύνθεσή τους, έρχεται ως η μόνη δυνατότητα και προοπτική συνέχειας της ανθρώπινης ύπαρξης: όχι, βέβαια, βιολογικά αλλά επειδή εκπληρώνει τη βαθύτερη αλήθεια της, δικαιώνει τη θέση της μέσα στην ιστορία και, το σπουδαιότερο, στην αέναη ροή του κόσμου. Ότι χάνεται στη ζωή διασώζεται άφθαρτο στην ποίηση. Αν, π.χ., η *διαφάνεια*, ως ιδανικό ζωής που απογυμνώνει το θάνατο από το αρνητικό του περιεχόμενο, δεν μπορεί να κατακτηθεί σε μια διάσταση διάρκειας εντός του βιολογικού κύκλου, μπορεί όμως να παρασταθεί εσαεί στη μορφή του καλλιτεχνικού έργου. Αν ο *χρόνος* είναι αδύνατον να ηττηθεί, να του αφαιρεθεί δηλαδή το στοιχείο της φθοράς, η αυθεντική *σημμή*, αυτή που διαπερνά και υπερβαίνει τα συμβατικά του όρια και αποκαλύπτει τον άχρονο ορίζοντα της ύπαρξης, μπορεί να διασωθεί ως δυναμική αιωνιότητας στα πλαίσια της ποιητικής πραγμάτωσης. Αν ο *έρωτας*, επιζητώντας την κατάκτηση της *ομορφιάς* και του *παραδείσου*, βαρύνεται εξ αρχής από τη θλίψη του ανέφικτου, από το αζεπέραστο όριο του τέλους, το ποιητικό σώμα, το σώμα του καλλιτεχνικού έργου, διατηρεί αλώβητο το αρχικό όραμα που αυτός γέννησε, δηλαδή τη δυνατότητα της πραγμάτωσής του.

Και στα τρία κεφάλαια που προηγήθηκαν, διαπιστώσαμε ότι ο Ελύτης εγκαταλείπει σταδιακά τις βεβαιότητες, την ποιητική έπαρση της νιότης του: ανιχνεύσαμε την προϊούσα ένταξη στο χώρο του προσωπικού του μύθου των σκοτεινών όψεων της ζωής, την απόκλισή του προς μία 'μεταφυσική' χωρίς 'φυσική', την καταφυγή του στο φιλοσοφικό λόγο για να εκφράσει τις παλινδρομήσεις του – χωρίς ποτέ όμως να αναιρεί τις θεμελιακές παραδοχές που καθόρισαν την ποιητική του φυσιογνωμία. Αυτό όμως που έμεινε ακλόνητο, χωρίς καμιά σκιά αμφιβολίας μέχρι το τέλος, ήταν η πίστη του στην ποίηση. Στην πραγματωμένη καλλιτεχνική μορφή, τα στοιχεία της βαθύτερης αλήθειας του ανθρώπου, όσα συγκροτούν τον

¹ Κατά την άποψη του Ελύτη, μόνον *έμπρακτα* υλοποιείται το περιεχόμενό της ποίησης: στην πράξη της ζωής και στην πράξη της γραφής ταυτόχρονα· γι' αυτό και το έργο του συνιστά μια πλήρη ανταπόκριση προς τη ζωή του, και το αντίστροφο.

προσωπικό του παράδεισο στο πλαίσιο της κοσμικής πραγματικότητας, μπορούν να ζουν ανέπαφα από τη φθορά, σε μια διαρκή νεότητα, έτσι όπως χαράχτηκαν στην ποιητική του συνείδηση, τη στιγμή που, μέσα στον βιολογικό κύκλο της θνησιμαίας ύπαρξής του, χάνουν την αποκαλυπτική τους λάμψη, φθείρονται, πεθαίνουν και παραδίδονται ανεπιστρεπτί στη λήθη. Κάτω από τις αντιλήψεις αυτές υπόκειται, βέβαια, η ταύτιση της φύσης με την αισθητική και της αισθητικής με την ηθική, θεμελιώδης στάση του Ελύτη και καθοριστικό στοιχείο τόσο για την κατανόηση της αντιμετώπισης του θανάτου όσο και για την αποτίμηση των διαστάσεων του ποιητικού του έργου. Κατά την άποψή μου, ο Ελύτης *κοσμολογεί* με την έννοια ακριβώς που *κοσμολογούν* οι πρώτοι φυσικοί φιλόσοφοι της Ιωνίας ή οι σύγχρονοι φυσικοί, αλλά κατά την αντίθετη φορά: Οι δεύτεροι γεννούν ποίηση προσπαθώντας να πλησιάσουν με το φιλοσοφικό ή επιστημονικό λόγο την αλήθεια του κόσμου, ενώ ο πρώτος γεννά (ή *μιλά*) φιλοσοφία προσπαθώντας να αναδείξει και να αναπαράστησε στην επικράτεια του ποιητικού λόγου την ομορφιά του· μ' άλλα λόγια, με το έργο του δημιουργεί, παράλληλα προς το φυσικό, ένα αισθητικό σύμπαν, αφού, κατά, την αντίληψή του, *αλήθεια* και *ομορφιά* συμπίπτουν.

Στα πεζά του κείμενα, όπως το έχουμε διαπιστώσει ήδη, βρίσκει συχνά, σχεδόν πάντα, την ευκαιρία να αναφερθεί στο ρόλο της ποίησης και της τέχνης γενικότερα, επιβεβαιώνοντας έτσι το γεγονός ότι εκεί είναι ταγμένος, όπως ακριβώς ο ασκητής στην ιδέα του μοναχισμού ή ο άνθρωπος που τάχτηκε, σε κάποια δύσκολη στιγμή της ζωής του, σε κάποιον θαυματουργό άγιο ή στην Παναγία. Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι η θρησκευτικότητα του Ελύτη, η αντίληψή του για το στοιχείο της αγιότητας, εντάσσονται ολοκληρωτικά στο χώρο της ποιητικής σύλληψης και έκφρασης του κόσμου. Η ποίηση είναι η λατρεία του και αυτός ο ιεροφάντης της, ο πιστός της υπηρέτης, τόσο στο πεδίο του καθ' ημέραν βίου όσο και σ' αυτό της τέχνης, αφού θεωρεί ότι το ποιητικό γεγονός δεν εξαντλείται στη στενή περιοχή του καλλιτεχνικού κατασκευάσματος αλλά διαπερνά και συνέχει όλες της πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης και δράσης ως πνοή ζωής και δημιουργίας.² Αν μια τέτοια στάση οδηγεί και σε αισθητικές πραγματώσεις ακόμη καλύτερα· ή, σωστότερα, τότε μόνο οι αισθητικές πραγματώσεις έχουν νόημα και αξία, όταν προκύπτουν από μια τέτοια στάση ζωής. Περισσότερο απασχολεί τον Ελύτη ο θάνατος στην τέχνη παρά ο βιολογικός θάνατος. Την αγωνία του για το θέμα αυτό τη διατυπώνει με επιγραμματικό τρόπο στα «Μικρά έψυλον» του *Εν λευκό*:

«Στη ζωή, να πετύχεις κάμποσα ορτόκια σημαίνει: τα σκότωσες. Στην τέχνη: τ' ανάστησες. Η τέχνη, ακόμα και όταν οδηγείται προς το θάνατο, τον *ανεβάζει*· δεν πέφτει μέσα του. Κι είναι γι' αυτό που όσο η ζωή σώνει και τόσο το έργο επιπλέει με το κεφάλι απ' έξω. Μόνο που,

² Για την αποσύνδεση της τέχνης από το θρησκευτικό πλαίσιο ή την ένταξη της θρησκευτικότητας στο αισθητικό γεγονός μιλά ξεκάθαρα ο Ελύτης στα «Μικρά έψυλον» του *Εν λευκό*, στο κείμενο «Ο δάχτυλος του υπερβατικού»: «Μη μας παραπλανά η ηχώ που ατέμονα πάει κι έρχεται ανάμεσα στην ανάγκη του ανθρώπου να τελειώνεται και στον Άγνωστο. Αυτή θα παραμείνει άπιαστη... Η δύναμη της η κινητήρια έχει σημασία... είναι πάντοτε ο ίδιος "δάχτυλος του υπερβατικού", απομονώσιμος για την ποίηση όσο κι ένας ιός για την ιατρική.

Αποκομμένος από τις θρησκείες, που έτσι κι αλλιώς ατονούν κάποτε μες στους αιώνες, *μπορεί κι έχει την ικανότητα, ο δάχτυλος αυτός, να εξακολουθεί τη θαυματοποιού του επέμβαση στα ρήνα*. Οδηγώντας σε μια τελείωση αισθητική, που άλλοτε, χωρίς το υπόβαθρο της πίστης, έμοιαζε ανέφικτη. Και όμως, είναι αυτή που έδωσε στα παράγωγά του μιαν αυτονομία. Είναι αυτή που, αναδρομικά, μας αγγίζει και σήμερα μέσα στα μεγάλα έργα της πίστης...

Λυπούμαι αν προσβάλλω το αίσθημα των θρησκευομένων με αυτού του είδους την αποσύνδεση. Αλλά ήτανε καιρός να γίνει. Για το καλό των ματιών μας, που από δω κι εμπρός δικαιούνται και μπορούν από μόνα τους να βλέπουν εξίσου και τον άνθρωπο και τα πέραν του ανθρώπου.» (σελ. 279-280)

ενίοτε, μερικοί το κάτοπτρο δεν το αντιλαμβάνονται, και σπάνε τα μούτρα τους. Αν φοβίζει κάτι τον συνειδητό καλλιτέχνη είναι ότι ξέρει πως τα πτώματα των κακών έργων είναι χειρότερα κι από των ανθρώπων». («Δολώματα για τον κανέναν», σελ. 257)

Δεν θα μπορούσαμε, βέβαια, να περιμένουμε μια στάση διαφορετική από έναν άνθρωπο, ο οποίος από την αρχή της ποιητικής του πορείας όρισε ως κατευθυντήρια αρχή της ζωής του και εξάρτησε τη δικαίωση της από την επιτυχία του καλλιτεχνικού του αγώνα να ανέβει, μέσω του έργου του, το θάνατο, να διασώσει έξω από τη φθορά τον αληθινό του εαυτό στο κάτοπτρο της ποίησης χωρίς να σπάσει τα μούτρα του σ' αυτό. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η επιλογή ζωής διαγράφεται για πρώτη φορά ξεκάθαρα στη συνειδησή του μέσα σε συνθήκες θανάτου, όταν, στο μέτωπο του '40, κινδυνεύει να πεθάνει στο νοσοκομείο των Ιωαννίνων τόσο από τον τύφο όσο και από τους βομβαρδισμούς των Γερμανών: «Να 'χεις βγάλει τον εαυτό σου τον πραγματικό από τον άλλο τον καθημερινό, έξω, και να τον βλέπεις αντίκρυ σου άτρωτον, άφθαρτον. Προσιτό στα μέλλοντα όπου πια εσύ δε θα συμμετέχεις, τι ανακούφιση! Αλλά δεν είχε γίνει τίποτε τέτοιο. Κι έπρεπε, έπρεπε να γίνει.» (Ανοιχτά χαρτιά, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», σελ. 325) Όλη η ποιητική δημιουργία του Ελύτη μπορεί να ειπωθεί και εξηγηθεί υπό το πρίσμα αυτού του «έπρεπε να γίνει». Μια δεύτερη παράμετρος που πρέπει να ληφθεί υπόψη για την ερμηνεία του περιεχομένου και της φυσιογνωμίας του έργου του είναι ότι, από πολύ νωρίς, σύμφωνα με τη μαρτυρία του στο ίδιο κείμενο, βλέπει στην κειμενική υλοποίηση της ποιητικής σύλληψης την πιο σίγουρη και απτή βεβαίωση της ροπής του ανθρώπου προς το όραμα του παραδείσου. Αν το όραμά αυτό στη ζωή βρίσκεται συνεχώς σε εκκρεμότητα, αν ανάμεσα στον πόθο του ποιητικού υποκειμένου γι' αυτόν και την κατάκτησή του παρεμβάλλεται πάντα μια απειροελάχιστη, αλλά αβυσσαλέα σε αρνητική σημασία, ζώνη χωροχρόνου (το μοτίβο του *παρ' ολίγον*), μπορεί να παρασταθεί όμως μέσα στη μορφή του ποιήματος και, από την άποψη αυτή, να οριστεί το νόημα και να κατακτηθεί το περιεχόμενο του στο επίπεδο της αισθητικής πραγμάτωσης:

«Και το ποίημα, τόπος όπου συναντιούνται μύριοι ετερόκλητοι παράγοντες μπορούσε, από ένα βαθμό τ ή ξ ε ω ς και πέρα, να τους συγχωνεύει κατά την έννοια που η πραγματικότητα, όπως την ξέραμε, δεν το επέτρεπε. Κατά την έννοια του Παραδείσου που ξέφευγε από τις δυνατότητές μας και που, οφείλαμε στην έλλειψή του – καθένας με τον τρόπο του – την κακοδαιμονία μας.» (όπ.π., σελ. 259)

Στο Αλβανικό μέτωπο, μας διαβεβαιώνει ο ποιητής, την παρηγοριά, μπροστά στον επικρεμάμενο θάνατο, δεν την έβρισκε στα όπλα ή στην προσωπική τύχη αλλά στο «αίσθημα εμπιστοσύνης που σου γεννά για τη ζωή, η δυνατότητα της Τέχνης να την αναπλάθει σ' ένα ανώτερο επίπεδο, να σε πείθει ότι όλα είναι, από ένα σημείο και πέρα, εφικτά... Δεν είναι μια φορά προς το Αγαθό μονάχα, μια εμμονή στο όραμα του παραδείσου που αφήσαμε να φύγει μες απ' τα χέρια μας τόσο άδικα και που κάποια φωνή μας καλεί διαρκώς να τον αποκαταστήσουμε... στις παραμονές θανάτου. Είναι μια αληθινή συσπείρωση πια, με όλες μας τις δυνάμεις τις οργανικές, προς την πηγή της ζωής που είναι και η μόνη πηγή του θαύματος» (όπ.π., σελ. 324) Ο ίδιος, θεωρώντας ως κοινό στοιχείο όλων των ποιητών «τη διάστασή τους από την τρέχουσα πραγματικότητα», τους χωρίζει σε δυο «χωριστές συνομοταξίες»: σε αυτούς «που επιδιώκουν... να εκφράσουν τον βαθύ καημό τους γι' αυτή τη διάσταση, ν' αποτυπώσουν έτσι ή αλλιώς, τις συνθήκες του καταδικασμένου στην Κόλαση» και σε αυτούς που είναι «ηπιασμένοι έτσι ώστε να προβαίνουν σε μια συνεχή "παραδιόρθωση" της ζωής, που αισθάνονται την ακατανίκητη ανάγκη να εκφράσουν "ευθέως" τη ροπή τους προς το όραμα ενός Παραδείσου.» (όπ.π., «Πρώτα-πρώτα», σελ. 18), όπου τοποθετεί και τον εαυτό του. Η ποίηση, λοιπόν, ως

συγκροτημένη κειμενική πραγματικότητα, αποτελεί μια *συσπείρωση προς την πηγή της ζωής, του θαύματος*, πραγματώνοντας έτσι μέσα στο αισθητικό σύμπαν τον παράδεισο, όπως τον οραματίζεται ο δημιουργός του, εντός του οποίου η *αληθινή, η αθάνατη πλευρά* του εαυτού του υπερβαίνει το βιολογικό γεγονός του θανάτου.

Η ποίηση συνιστά για τον Ελύτη έναν τρόπο απαθανατισμού ανάλογο με τη φυσική γονιμοποίηση και τεκνοποίηση. Είναι μια αίσθηση που ζυρνά νωρίς μέσα του και αργότερα διαγράφεται καθαρή μέσα στο φως της συνείδησης: «Ήτανε δεν το υπόφερα να 'μια μισός στον κόσμο· κι αποζητούσα την Ποίηση σαν τη γυναίκα· να μου δώσει ένα παιδί, μήπως κι απ' το 'να σ' άλλο δεν πεθάνω.» (όπ.π., σελ. 23) Αποτελεί, επομένως, μια πράξη συνέχειας της ύπαρξης, η οποία έχει την ίδια ρίζα με την πράξη που εξασφαλίζει τη βιολογική συνέχεια των ειδών: τον έρωτα, την αρχέγονη ορμή που οδηγεί όλα τα όντα στην ολοκλήρωσή τους με την εύρεση του άλλου μισού και την ένωσή τους μ' αυτό. Γι' αυτό, όπως τονίστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ποίηση, εφόσον για τον ποιητή είναι η έκφραση της «ροπής προς το όραμα ενός Παραδείσου», συμπλέκεται πάντα στη σκέψη του με τον έρωτα, ή αποτελεί την άλλη του όψη, αφού εκεί βρίσκεται η πηγή της· και ο «προσωπικός του Παραδείσος», όπως είδαμε, «θα πρέπει να 'ναι σπαρμένος με δέντρα λέξεων που 'τ' ασημώνει ο άνεμος... από πουλιά που ακόμα και μέσα στην αλήθεια του θανάτου επιμένουν να κελαιοδούν ελληνικά και να λεν "έρωτας", "έρωτας", "έρωτας"..."» (όπ.π., σελ. 42) Η πράξη της γραφής, ως ποιητική-ερωτική πράξη, έχει ως πρωταρχική της λειτουργία την υπέρβαση του θανάτου μέσω της συνάντησης του ποιητικού υποκειμένου με την αληθινή υπόσταση του εαυτού του, με την πραγμάτωση της ολότητάς του:

«...Να γιατί γράφω. Γιατί η ποίηση αρχίζει από κει που την τελειο-
-ταία λέξη δεν την έχει ο θάνατος. Είναι η λήξη μιας ζωής και η έναρξη μιας άλλης, που είναι η ίδια με την πρώτη αλλά που πάει πολύ βαθιά, ως το ακρότατο σημείο που μπόρεσε ν' ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος κι ο Άδης αγγίζονται... Γι' αυτό γράφω. Γιατί με γοητεύει να σπακοῦω σ' αυτόν που δε γνωρίζω, που είναι ο εαυτός μου ολόκαφος, όχι ο μισός που ανεβοκατεβαίνει στους δρόμους και "φέρεται εγγεγραμμένος στα μητρώα αρρένων του Δήμου"... Για τι η Ποίηση μας ξεμαθαίνει τον κόσμο τέτοιοι που τον βρήκαμε· τον κόσμο της φθοράς που, έρχεται κάποια στιγμή να δούμε ότι είναι η μόνη οδός για να υπερβούμε τη φθορά, με την έννοια που ο θάνατος είναι η μόνη οδός για την Ανάσταση.» (όπ.π., σελ. 42-43)

Από το παραπάνω απόσπασμα γίνεται κατανοητό ότι αν η ποίηση οδηγεί στην ανακάλυψη ή την πραγμάτωση του αληθινού εαυτού μας, αυτό δεν συνιστά μια πράξη αποκομμένη αλλά, αντίθετα, είναι ενταγμένη σε μια ευρύτερη διαδικασία που προκαλεί: την αναπαρθένευση του κόσμου, την άρση της φθοράς του. Ο *άγνωστος*, αλλά *αληθινός*, εαυτός που επιζητά να βρει ο ποιητής είναι αυτός που συνδέεται άρρηκτα με (και κουβαλά) την αλήθεια του κόσμου και την αλήθεια του ανθρώπου σε όλο το μήκος της διαδρομής του στη γη και, κυρίως, στη χώρα του. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο προσωπικός παράδεισος δεν πρέπει να εννοηθεί ως απομονωμένος, 'ιδιωτικός' χώρος, αλλά η *ευτοπία* εντός της οποίας το ποιητικό υποκείμενο ανέδειξε την αλήθεια του κόσμου, όπως το ίδιο τη συνέλαβε, και την προσφέρει τώρα ως ποιητική δωρεά στους ανθρώπους.³ Για τον Ελύτη δεν έχει σημασία αν, και πόσοι, συμμερίζονται την κατάκτηση του ποιητή· αν η κατάκτηση είναι γνήσια, τόσο ως ανταπόκριση προς τον *βαθύ λόγο* των πραγμάτων όσο και ως αισθητική πραγμάτωση, τότε μπορεί να προβάλλει στο διηνεκές ένα πανανθρώπινο όραμα, το όραμα της

³ «Ο ποιητής αντλεί ζωή απ' τους άλλους και τη διοχετεύει πάλι στους άλλους», αποφαίνεται ο Ελύτης. (Εν λευκώ, «Η μέθοδος του "άρα", σελ. 175)

υπέρβασης της φθοράς και του θανάτου· κι αυτό, γιατί «η Ποίηση ζητά, στην ίδια της την κίνηση, ν' απαθανατίζει τη δεύτερη και την τρίτη ιστορία που συνθέτουν οι αισθήσεις μας αποσυνταρωμένες», απαλλαγμένες δηλαδή από τη δυναστεία της λογοκρατίας και το σαράκι της κοινωνικής συμβατικότητας, ενώ «η ποιητική γραφή οφείλει να μαρτυρεί ότι είναι σε θέση να ανάγεται, όπως κι αυτές, στην πρώτη γραφή των πραγμάτων.» (όπ.π., σελ. 44), στην παρθενική δηλαδή υπόσταση του κόσμου.

Στην ενότητα για την ανάδυση του ερωτικού αρχέτυπου επισημάναμε τη βαρύτητα που δίνει ο Ελύτης στις αισθήσεις ως απαραίτητη προϋπόθεση του ποιητικού γεγονότος. Στη «Δήλωση του '66» στα «μικρά έμφιλον» του *Εν λευκώ* (όπως και στο απόσπασμα από τη συνέντευξή του στον Ivar Ivask, όπως διαπιστώσαμε) εξηγεί γιατί:

«Αντλαμβάνομαι την ποίηση σαν μια πηγή αθωότητας γεμάτης από επαναστατικές δυνάμεις, που αποστολή μου είναι να τις κατευθύνω επάνω σ' έναν κόσμο απαράδεκτο για τη συνείδησή μου· ελπίζοντας, μέσ' από συνεχείς μεταμορφώσεις, να τον κάνω πιο σύμφωνο με τα όνειρά μου... Πιστεύω γι αυτό στις αισθήσεις, που τις κινητοποιώ προς μιαν αδοκίμαστη έως σήμερα κατεύθυνση, αποβλέποντας σε μιαν Ελευθερία που να είναι αντίθετη προς όλες τις εξουσίες και σε μια Δικαιοσύνη που να ταυτίζεται με το απόλυτο φως.» (σελ. 207)

Στο απόσπασμα αυτό γίνεται φανερό με ποιον τρόπο ο παράδεισος του ποιητή, ξεπερνά τις διαστάσεις του προσωπικού οράματος και λαμβάνει πανανθρώπινη σημασία. Όπως, *αν δεν ολοκληρωθεί κανείς σαν άτομο...* αδυνατεί να *υπερβεί* την ατομικότητά του και να αναχθεί έτσι στο *καίριο* της ζωής ετούτης, που *κείται πέραν του ατόμου* (*Εν λευκώ*, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», σελ. 341), έτσι και ο παράδεισος έχει δύο διαστάσεις: την πανανθρώπινη και την ατομική. Η υλοποίηση της πρώτης περνά, αναγκαστικά, μέσα από την πραγμάτωση της δεύτερης, από το αν δηλαδή ο κάθε άνθρωπος αγωνιστεί για την ανακάλυψη της προσωπικής του αλήθειας και την κατάθεσή της, ως μιας επιπλέον δυνατότητας, στην κοινή ανθρώπινη μοίρα. Κλείνοντας, λοιπόν, το πρώτο κεφάλαιο («Πρώτα-πρώτα») στα *Ανοιχτά χαρτιά*, προβαίνει στις εξής ομολογίες για τις κατακτήσεις και τις προσδοκίες του ποιητικού (του) βίου, ωθώντας έτσι και τους αναγνώστες του να αναλογιστούν για τις κατακτήσεις και τις προσδοκίες του δικού τους βίου:

«Έτσι, ανάμεσ' από το αδιάφορο “μεγάλο κοινόν” και “τις εχθρικές Εξουσίες” πέρασα όπως ανάμεσ' από Σμπιληγάδες. Κι ότι δεν υπάρχει χρυσόμαλλο δέρας είναι ψέματα. Ο καθένας από μας είναι το χρυσόμαλλο δέρας του εαυτού του. Κι ότι δεν αφήνει ο θάνατος να το δούμε και να τα' αναγνωρίσουμε, είναι απάτη. Πρέπει ν' αδειάσουμε το θάνατο απ' αυτά που τον έχουν παραγεμίσει, να τον φτάσουμε στην απόλυτη καθαρότητα, για ν' αρχίσουν να ξεχωρίζουν μες απ' αυτόν τ' αληθινά βουνά και η αληθινή χλόη, ο γδοικαμένος κόσμος γιομάτος δροσοσταλίδες που λάμπουν καθαρότερες από τα πιο πολύτιμα δάκρυα.

Να τι είναι αυτό που περιμένω κάθε χρόνο, με μια ρυτίδα περισσότερο στο μέτωπο, μια ρυτίδα λιγότερο στην ψυχή: την πλήρη αντιστροφή, την απόλυτη διαφάνεια...» (σελ. 45)

Η ποίηση, κατά τον Ελύτη, είναι η Αργώ και, ταυτόχρονα, το ταξίδι των Αργοναυτών που οδηγεί τον άνθρωπο στη συνάντησή με το *χρυσόμαλλο δέρας του εαυτού του*, ο ασφαλέστερος τρόπος για ν' *αδειάσει το θάνατο* από το σκοτεινό του περιεχόμενο, πετυχαίνοντας την *απόλυτη καθαρότητα* στη ζωή, την πλήρη αντιστροφή της φαινομενικής υπέρ της αληθινής πραγματικότητας. Είναι ο χώρος της αιώνιας θαλερότητας, της αέναης αναγέννησης των πραγμάτων· δεν επικαθορίζει τη ζωή αλλά, σε οργανική συνάφεια με τη ζωτική πνοή του κόσμου, την αποκαλύπτει, όσο

αυτό είναι μπορετό από το απελευθερωμένο λυρικό πνεύμα του ανθρώπου: «Η Ποίηση και γενικά η Τέχνη μας δημιουργούν σφαλερά την εντύπωση ότι προσθέτουμε ή παραλλάζουνε ή ξεπερνούνε τη ζωή ενώ, στην πραγματικότητα, δεν κάνουν παρά ν' αποκαλύπτουν ένα μέρος από τη βαθύτερη ουσία της ή ν' αποδίδουν απλά και μόνο, με μιαν ένστικτη μιμητική ικανότητα, τη θαυμαστή λειτουργία της.» (όπ.π., «Τα κορίτσια», σελ. 140). Ο ιδανικός τύπος του συγγραφέα-ποιητή είναι για τον Ελύτη αυτός «που γράφει ξεγράφοντας το εφήμερο μέρος του» (όπ.π., σελ. 138), φέρνει δηλαδή στην επιφάνεια το άφθαρτο μέρος του εαυτού του και το εντάσσει στην αιώνια αλήθεια του κόσμου. Και οι στίχοι, το ποίημα είναι ο χώρος όπου συντελείται η αναγωγή από τα φυσικά στοιχεία στις αισθήσεις, από τις αισθήσεις στο συναίσθημα και από αυτό στα «συνειρμικά ανάλογα, μ' ένα πλήθος από εικόνες όπου η ατομική ζωή του καθενός, χωρίς να το ξέρει, παίζει τη ζωή των άλλων ανθρώπων. Η μεταμόρφωση του “φυσικού τοπίου” σε “ανθρώπινο”, επαληθεύεται έτσι, όπως σ' ένα θεώρημα. Δεν έχει κανείς να διαδράμει αντίθετα την οδό αυτή για ν' αντιληφτεί με ποιον τρόπο και σε τι ποσοστό, αντισταθμίζει ο ποιητής το π λ η ν του θανάτου.» (όπ.π., σελ. 146)

Μέσα στην *πλήρη αντιστροφή* και την *ατόλμη διαφάνεια* που επιδιώκει ο Ελύτης συντελούνται οι διαδικασίες εκείνες που *αντισταθμίζουν το πλνν του θανάτου* ή, κατά μία άλλη αγαπημένη του έκφραση, προκαλούν την *επαναστροφή της δικαιοσύνης*. Η τέχνη και ο καλλιτέχνης αποδίδουν δικαιοσύνη, αποκαθιστώντας την αλήθεια των πραγμάτων και του ανθρώπου:

«... Αλλά είναι μια κόψη του ηθικού και του πραγματικού κόσμου ο ποιητής. Το μέρος του σκότους που εξοδετερώνεται μέσα του από τη συνειδηση, προσμετράται σε φως που επαναστρέφεται ξανά επάνω του για να κάνει ολοένα πιο καθαρό το είδωλό του, το είδωλο του ανθρώπου. Αν υπάρχει μια ανθρωπιστική άποψη για την αποστολή της Τέχνης, μόνον έτσι, πιστεύω, μπορεί να νοηθεί. Σε μια λειτουργία άδρατη και πανομοιότυπη, του μηχανισμού που ονομάζουμε Δικαιοσύνη και δε μιλώ φυσικά, για τη Δικαιοσύνη των Δικαστηρίων αλλά για την άλλη που συντελείται αργά και το ίδιο επώδυνα μέσα στις διδασκαλίες των μεγάλων ταγών της ανθρωπότητας, μέσα στους πολιτικούς αγώνες για την κοινωνική απελευθέρωση, μέσα στα πιο υψηλά ποιητικά επιτεύγματα. Από μια τόσο μεγάλη προσπάθεια, οι σταγόνες το φως πέφτουν αργά κάθε τόσο μέσα στη μεγάλη νύχτα της ψυχής, όπως οι σταγόνες το λεμόνι μέσα στο μολυσμένο νερό.» (όπ.π., «Το χρονικό μιας δεκαετίας», σελ. 356)

Τις απόψεις αυτές, που διατύπωσε ο Ελύτης στα *Ανοιχτά χαρτιά*, σε κείμενα που γράφτηκαν ή δημοσιεύτηκαν στο διάστημα μιας τριακονταετίας (από το 1944-45 που το 1974), θα τις διατηρήσει, εμπλουτίζοντάς τις, σε όλο το μήκος της δημιουργικής του πορείας. Αυτό γίνεται ολοφάνερα στα κείμενα του *Εν λευκώ*, που χρονικά εκτείνονται από το 1973 (ένα μόνο, «Το χαμένο θαύμα» από τα «Μικρά έντυλα», δημοσιεύτηκε το 1963) ως το τέλος περίπου της συγγραφικής του δραστηριότητας. Στην «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο», η ποίηση είναι η χώρα «όπου μας δόθηκε να' μαστε –χάρη στην άλλη μας διάσταση– αέναα παρόντες...» (σελ. 109). Ακριβώς την *άλλη διάσταση* του ανθρώπου, την άτρωτη από τη φθορά, φέρνει στην επιφάνεια το ποιητικό γεγονός, επειδή η επικοινωνία που επιδιώκει και προκαλεί, ανάμεσα στους ανθρώπους και ανάμεσα στον άνθρωπο και τα πράγματα, ανατρέπει τους τρόπους της κοινωνικής σύμβασης και δεν αρκείται μόνο στην εκφορά του λόγου: «επιχειρείται και με άλλα μέσα. Και από το δρόμο του “εωδιάζειν” και από το δρόμο του “ίπτασθαι” –πάνω και πέρα από το γεγονός του θανάτου.» (σελ. 111) Αν ο θάνατος αποτελεί μια λανθασμένη πράξη μέσα στο γεγονός της Δημιουργίας, τότε «Η ποίηση έγινε για να διορθώνει τα λάθη του Θεού· ή, εάν όχι, τότε για να δείχνει πόσο λανθασμένα εμείς συλλάβαμε τη δωρεά του.» (σελ. 116) Η δωρεά του Θεού είναι η ζωή

και ο κόσμος που έδωσε στον άνθρωπο, ο παράδεισός του. Αν αυτός δεν το καταλαβαίνει και εκλαμβάνει το θάνατο, απαραίτητο στοιχείο στην αέναη ανακύκλωση των μορφών και των όντων, ως λάθος, τότε σημαίνει ότι «παρά τη θέληση του Θεού, δεν είμαστε καμωμένοι να εισπράττουμε προκαταβολές Παραδείσου.» (σελ. 115) Επομένως, η ποίηση έρχεται για να υπενθυμίσει στον άνθρωπο τη δυνατότητα αυτή, να τον ωθήσει στην υλοποίησή της. Γι' αυτό και ένας κεντρικός στόχος του Ελύτη είναι η αναπαράστασή της μέσα στο ποιητικό του έργο: «Τον απόντα και όμως παρ' ολίγον άγγελο που θα μπορούσα να είμαι τον έκλεισα μέσα σε μια σταγόνα, σ' ένα χορτάρι, σε μια λάμψη, και τον έστειλα εκεί που πιθανόν να καρτερεί το καλύτερο, το πιο καταπισσόμενο μέρος του εαυτού μας.» (σελ. 152) Το μέρος αυτό είναι, βέβαια, είναι η χώρα της ποίησης.

Η ποιητική πράξη, λοιπόν, αναπαριστά, υλοποιεί δηλαδή στα πλαίσια της κειμενικής πραγματικότητας, τις ευκαιρίες, τις δυνατότητες παραδείσου που ενυπάρχουν στον άνθρωπο· στην άρνησή του να τις αποδεχτεί οφείλεται η κακοδομιά του. Κι όμως, για τον Ελύτη αυτός είναι ο μόνος δρόμος να νικήσει τη φθορά του χρόνου, να ανατρέψει τη *Μοίρα*, που ανακυκλώνεται στα αδιέξοδα πλαίσια του ιστορικού χρόνου, να υπερβεί, εν τέλει, το θάνατο. Στο κείμενο «Η μέθοδος του “άρα”», ο ποιητής διακηρύσσει: «Μια ανθρωπότητα που δε βρίσκει τον τρόπο να ξαναφτιάξει τον κόσμο γύρω της [με το δημιουργικό πνεύμα της τέχνης] βρίσκει τον τρόπο να γεράσει, και πολύ γρήγορα μάλιστα.» και συνεχίζει: «Επειδή... και η τέχνη [θέλει] μιαν απόσταση σχετική, που θα της επιτρέψει να πάρει το χαρακτήρα του αναπότρεπτου, όπως ακριβώς η Μοίρα —προς την αντίθετη κατεύθυνση ωστόσο της Μοίρας— έτσι που τελικά να την εξουδετερώσει. Επειδή κάτι τέτοιο είναι που επιδιώκει στο βάθος κάθε τέχνη, κι ας μην κάνουμε τον ανήξερο.» (σελ. 170) Πώς το επιδιώκει; «Η ποίηση ξυπνά και προκαλεί την εμφάνιση του εξωπραγματικού, του ονείρου, αντικρύ στη θεωρώδη δραστηριότητα που τον ξεγελάει και τον κάνει να πιστεύει ότι ζει το πραγματικό. Ποιητικά μόνον οικεί οτ' αλήθεια ο άνθρωπος τη γης ετούτη...» (σελ. 174) Γι' αυτό και ο αληθινός θάνατος βρίσκεται, κατά τον ποιητή, «Εκεί που οι λέξεις δεν έχουν πλέον τη δύναμη να γεννούν απαρχής τα πράγματα που κατονομάζουν.» (σελ. 177), έχουν στερηθεί δηλαδή την ποιητική τους λειτουργία, αφού «Ο πρώτος γείτονας του θανάτου δεν είναι ο δήμιος· είναι ο σπόρος. Και η ποίηση ή φυτρώνει κι είναι πρωτογενής ή δεν υπάρχει.» (σελ. 178)

Η ποίηση εργάζεται, μαζί με τις άλλες ζωτικές δυνάμεις του κόσμου, στο μυστικό εκείνο εργαστήριο όπου σμίγουν τα αντίθετα: η γέννηση και ο θάνατος, ο Ήλιος και ο Άδης, το φως και το σκοτάδι. Ο θάνατος του κάθε στοιχείου στο χώρο αυτό σημαίνει αυτομάτως και τη γέννηση του άλλου, του αντιθέτου του. Έτσι κινείται το σύμπαν, έτσι λειτουργεί η ποίηση, μέσα από τη συνεχή αναστροφή των πραγμάτων, όπου η κάθε απώλεια *εδώ* μετατρέπεται σε κέρδος *αλλού*. Μόνο με τον τρόπο αυτό μπορεί να γίνει κατανοητή η πίστη του Ελύτη για την υπέρβαση του θανάτου μέσω της ποιητικής δημιουργίας: «Τις πίκρες που ρίχνει ο χρόνος μέσα μου τις αφαιρεί από τα ποιήματά μου. Γέμισα ρυτίδες, για να μείνω λείος εκεί που κανείς δε θα με θυμάται.» («Τα μικρά έψιλον», σελ. 253) Αλλά ακριβώς εκεί, στο χώρο της ποιητικής πραγματώσεως, βρίσκεται ο *άγνωστος* πλην αληθινός εαυτός του: ας μην ξεχνάμε την κατάληξη της αναμέτρησής του με το ποιητικό όραμα του Δ. Σολωμού, στο ποίημα «Σολωμού συντριβή και δέος» των *Ελεγείων*: *Και μια χαρά που η δεύτερη ψυχή μου / Πήρε σκοτώνοντας την πρώτη κίνησε με τα κύματα να φεύγει / Ο άγνωστος που υπήρξα πάλι ο άγνωστος να γίνω...* Ο άγνωστος σημαίνει ο πρωταρχικός, ο αρχέγονος, η αθάνατη δηλαδή πλευρά της ύπαρξης, η οποία όμως, περιέργως, στην τέχνη αναδεικνύεται αν καταφέρει ο δημιουργός να αφήσει ανεξίτηλο το προσωπικό του αποτύπωμα, αυτό που στη ζωή αποτέλεσε το ιδιαίτερο στίγμα της ύπαρξής του: «Το μόνο πράγμα που παίρνει μαζί του πεθαίνοντας ο άνθρωπος είναι το μικρό εκείνο μέρος

της περιουσίας του που ίσα ίσα δεν ενδιαφέρει κανέναν άλλο... Όλα όσα... κάνουν την αληθινή του φωτογραφία, την καταδικασμένη να χαθεί και να μην επαναληφθεί ποτέ.» («Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», σελ. 351) Αλλά ακριβώς εδώ βρίσκεται η καίρια παρέμβαση της τέχνης, αφού, κατά τον Ελύτη, υπάρχει «για να δίνει οντότητα στο μέρος του εαυτού μας που, άπαξ και υπήρξε έτσι, δεν μπορεί να ξαναυπάρξει έτσι ποτέ.» («Τα μικτά έψιλον», σελ. 258)

Έτσι συντελείται ο απαθανατισμός στο χώρο της τέχνης. Η μορφή του καλλιτεχνικού έργου ενσαρκώνει την αληθινή φωτογραφία, το μοναδικό αποτύπωμα του δημιουργού του, ενώ το νόημά του περικλείει την ουσία της άγνωστης, που τώρα όμως ανιχνεύεται ως οικεία μέσα στην αχρονία της αισθητικής πραγμάτωσης, της αθάνατης πλευράς του, από την οποία ο χρόνος αφαιρέσει όλες τις ρυτίδες· με τον τρόπο αυτό η υπόστασή του καλλιτέχνη, του ποιητή, διαγράφεται λεία, αιωνίως νέα, κάθε φορά που οι άνθρωποι έρχονται σε επαφή με το έργο του. Ο καταλύτης, ο οποίος λειτουργεί στην τέχνη ώστε η ανεπανάληπτη εικόνα του εαυτού του να συναντά και να ενώνεται με την αρχέγονη υπόστασή της είναι η ομορφιά, το τέλειο, που ενσωματώνει ταυτόχρονα την αλήθεια και τη δικαιοσύνη, μια ιδανική ολότητα, το κοσμοείδωλο προς το οποίο τείνει αενάως η ανθρώπινη ύπαρξη. Αυτός είναι ο κεντρικός της στόχος: να παραστήσει, και γι' αυτό να καταστήσει πραγματικότητα την ομορφιά: «Την Ομορφιά που είναι μια οδός – η μόνη ίσως οδός – προς το άγνωστο μέρος του εαυτού μας, προς αυτό που μας υπερβαίνει. Επειδή αυτό είναι στο βάθος η ποίηση: η τέχνη να οδηγείσαι και να φτάνεις προς αυτό που σε υπερβαίνει...» («Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», σελ. 319) Όλες οι άλλες δραστηριότητες του ανθρώπου, οι διανοητικές συλλήψεις και τα ιδεολογικά κατασκευάσματα κάποτε εξαντλούνται, αφήνοντας στην τέχνη τον τελικό λόγο και ρόλο για την πραγμάτωση της αληθινής του υπόστασης: «Η Ποίηση, που εγείρεται στο σημείο όπου ο ορθολογισμός καταθέτει τα όπλα του για να τ' αναλάβει εκείνη και να προχωρήσει μέσα στην απαγορευμένη ζώνη, ελέγχεται να είναι ίσα ίσα εκείνη που προσβάλλεται λιγότερο από τη φθορά. Διασώζει σε καθαρή μορφή τα μόνιμα, τα βιώσιμα στοιχεία, που καταντούν δυοδιάκριτα μέσα στο σκότος της συνείδησης, όπως τα φύκια μέσα στους βυθούς των θαλασσών.» (όπ.π. σελ. 321)

Η δουλειά του καλλιτέχνη, λοιπόν, είναι να συλλαμβάνει τα στοιχεία αυτά και να τα διασώζει μέσα στην καθαρή μορφή του έργου του. Καθαρή μορφή σημαίνει ότι το ποσοστό της διαφάνειας που κατακτά στη ζωή του πρέπει, μέσω της αισθητικής μορφής, να διαπερνά το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, ώστε ο αναγνώστης να διακρίνει ξεκάθαρα τα πολλαπλά επίτεδά του: «Ο ποιητής δείχνει. Κι η ορατότητα μεγαλώνει, εντείνεται, λαμπικάρει, τόσο περισσότερο όσο το κάθε στοιχείο βρίσκει την ακριβή του θέση μέσα σ' ένα σύνολο που κάνει τα επίπεδα να συγκλίνουν και να καταλήγουν στη μια και διαρκή λάμψη.» («Η μέθοδος του "άρα"», σελ. 181) Το νοηματικό πεδίο της όρασης αποτελεί για τον Ελύτη την πιο αγαπημένη του καταφυγή για να κάνει παραστατική τη θέση του· αλλά, μερικές φορές, καταφεύγει για τον ίδιο σκοπό και στην ακοή, πιο συγκεκριμένα στη μουσική. Δουλειά του καλλιτέχνη είναι: «Να χτυπά πλήκτρα και να παράγει εοφωνία· δηλαδή, με τον τρόπο του, δικαιοσύνη. Ειδικά στο βάθος, μοναδική του έγνοια κι εκείνου είναι πόσο μέρος θα δώσει στο ένα και πόσο στο άλλο από τα άπειρα που καταπίσθηκε να παίζει. Μια μέσω του θανάτου αθανασία.» («Ιδιωτική οδό», σελ. 401) Αυτήν ακριβώς την αθανασία επεδίωξε, με την εμμονή του ταγμένου, ο Ελύτης μέσω της ποιητικής του δημιουργίας. Ως το τέλος της ζωής του διατηρεί ενεργή της αντιπαλότητά του στις δυνάμεις του ανθρώπου που αρνούνται τη μόνη οδό υπέρβασης του θανάτου, τις ευκαιρίες αιωνιότητας που περιέχει η ποιητική πράξη: «Συντεταγμένοι διοπτροφόροι θεομοθετούν στο όνομα της ρυτίδας και των ψηφιακών αριθμών, οι άθλιοι, τη στιγμή που εσύ κοιτάς πώς να υποκαταστήσεις,

γράφοντας, το νοητό σώμα σου στο «τρέχον σώμα», ώστε ν' αποφύγεις τα γηρατειά.» («Πρόσω ηρέμα», σελ. 414)

Το νοητό σώμα του Ελύτη βρίσκεται απαθανατισμένο μέσα στο ποιητικό-κειμενικό σώμα του έργου του, απείκασμα του αγώνα του να δώσει διάρκεια στο όραμα της ομορφιάς και του παραδείσου, έτσι όπως το συνέλαβε στις αποκαλυπτικές στιγμές της ζωής του, στις εκλάμψεις της αιωνιότητας που φανέρωσαν το αληθινό τοπίο της. Αν η σύντομη διάρκεια της ζωής γεννά την οδύνη για το ανεκπλήρωτο του οράματος αυτού στα πλαίσιά της, η διάσωσή του στο έργο της τέχνης μπορεί να αναδείξει τις προοπτικές της αιωνιότητας που κρύβει, έξω από τη φθορά του χρόνου και το κενό του θανάτου. Στο παρενθετο 5^ο μέρος από «Το αμύγδαλο του κόσμου» της συλλογής *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, ο Ελύτης εκφράζει το σπαραχτικό μοναχικό αίσθημα του ποιητή που ψάχνει να βρει και να κόψει το αμύγδαλο του κόσμου, την ακατάλυτη ουσία της ύπαρξης· αποτυπώνει τη βαθιά του οδύνη για το οριστικό τέλος της ζωής που αφήνει σε εκκρεμότητα την προσπάθεια αυτή:

(Ακόμα ένα τσιγάρο
που να βαστάει ωστόσο ξεψυχήσουμε
δυο-τρία λεπτά ζωή
με στιγμές αλήθεια υπέροχες
αυλές όπου ακατανόητα μεγαλώσαμε

κι εσύ πικρέ που το 'βαλες γινάτι
να βρεις να κόψεις λέει το αμύγδαλο του κόσμου
και σου απόμεινε το χέρι
γράφοντας κάτι ποιήματα
λευκά στη μαύρη τη σελίδα επάνου

ποιος ποτέ κατάλαβε
τα δειλινά που τ' άντεχες μην και δακρύσεις;
υπάρχει ένας προδότης μέσα σου
που η ώρα του θα 'ρθει να τιμωρηθεί

ω φίλοι
αν κάποιος από μας αμάρτησε
πρέπει να 'ναι ο Θεός
χαλάλι του
ψάξαμε ψάξαμε όσο γίνεται
να 'μαστε άνθρωποι σωστοί
σε μια ταρατσα πάνου από τη θάλασσα
κοίταξε:
σπαν τ' αστέρια ένα-ένα
και το ύστερο πάει φωσάκι του τσιγάρου σου
κι εκείνο σώνεται
πάτα το χάμον
αντίο.)

Πρόκειται για την πιο βαρύθυμη ίσως σκηνή σε μια συλλογή όπου με ποικίλους τρόπους ανιχνεύονται τα στοιχεία που βεβαιώνουν τη συνέχεια της ύπαρξης, όπως διαπιστώσαμε. Αν προς το τέλος της ζωής του ποιητή ατονούν ή εγκαταλείπονται οι τρόποι αυτοί, μένει ένας: η πίστη στην ομορφιά, έτσι όπως προκύπτει από το ποιητικό

γεγονός. Η εικόνα του τσιγάρου που σβήνει επαναλαμβάνεται σε ένα από τα τελευταία του κείμενα, τον *Κήπο με τις αιταπάτες*, αλλά αυτή τη φορά με το αντίθετο ακριβώς περιεχόμενο:

«Στη διάρκεια ενός σιγαρέττου που είναι η ζωή μας και όπου χαφρόμαστε και αυτοκαταστρεφόμαστε όπως άλλωστε και στους έρωτες, τις απόπειρες δημιουργίας, και οπουδήποτε αλλού, το μόνο φωσάκι που δεν σβήνει ακόμη κι αν ο χρόνος μάς το πατά χάρω είναι το κάλλος. Η απειροελάχιστη στιγμή όπου γεντήκαμε το κάλλος και την ενσωματώσαμε μια για πάντα μες στην ιδιωτική μας αιωνιότητα.» (σελ. 22)

Ακόμη κι αν, καθώς λιγοστεύει η ζωή, τ' *αστέρια σπάνε ένα-ένα* ως τη στιγμή του θανάτου, που θα πατήσουμε το τελευταίο σαν την καύτρα του τσιγάρου μας, ο χρόνος δεν μπορεί να σβήσει τη στιγμή *όπου γεντήκαμε το κάλλος*, αφού πρόκειται για *μιας στιγμής χωρητικότητα / που κλονίζει αιώνες!* (*Προσανατολισμοί*, «Κλεψύδρες του αγνώστου, δ'»). Η επανασύνδεση του ποιητή, στο τέλος της πορείας του, με ένα από τα θεμελιώδη ποιητικά νοήματα των *Προσανατολισμών*, το οποίο όμως τώρα δεν σχετίζεται με την πλησμονή της ζωής στο σημείο της αφόρμησής της αλλά με το καταστάλαγμα στο τελικό της νόημα, που είναι η *ομορφιά*, αφενός δείχνει την οργανική ενότητα των λυρικών συλλήψεων και ιδεών που συνέχουν τον ποιητικό του κόσμο, αφού μπορούν να μετασχηματίζονται στην εξέλιξη του χωρίς να χάνουν τον αρχικό τους πυρήνα, αφετέρου εξηγεί τη βαθιά πίστη του στο ποιητικό όραμα της ομορφιάς, η οποία ενσωματώνει και αναπαριστά στο διηνεκές, ως έσχατη κατάληξη του ποιητικού αγώνα μιας ζωής, όλες τις στιγμές που αποκάλυψαν στην ανθρώπινη ύπαρξη την αληθινή της υπόσταση, την οργανική σύνδεσή της με την αιωνιότητα της κοσμικής ύπαρξης. Γι' αυτό, και στο ποίημα «Ως Ενδυμίον» (*Δυτικά της λύπης*), όταν έρχεται η ώρα του αιώνιου ύπνου, ενώ ακόμη και η εικονικές αναπαραστάσεις της συνέχειας του κόσμου, που τροφοδοτούν το νόημα του καλλιτεχνικού επιτεύγματος (του ποιήματος), *σβήνουν η μια πάνω στην άλλη σε πλάγιον ήχο*,

Η ομορφιά και που ακινήτησε διαρκεί σαν άλλο ουράνιο σώμα,

μέσα, βέβαια, στο σύμπαν της κειμενικής πραγμάτωσης του ποιητικού οράματος. Η ενσωμάτωση της *απειροελάχιστης στιγμής όπου γεντήκαμε το κάλλος μια για πάντα μες στην ιδιωτική μας αιωνιότητα*, καθώς αποτυπώνεται στο σύμπαν αυτό, λαμβάνει την αντικειμενική διάσταση και τη διάρκεια της κοσμικής ύπαρξης.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ποίηση (η καλλιτεχνική πραγμάτωση γενικότερα) αποτελεί για τον Ελύτη τη θεμελιώδη εκείνη πράξη του ανθρώπου που τον επανασυνδέει με τη βαθύτερη *αλήθεια* του εαυτού του και του κόσμου· με την επίτευξη της *διαφάνειας* και την *αναστροφή* της φαινομενικής πραγματικότητας ενισχύει τις 'αποκαλυπτικές' στιγμές της ύπαρξης. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση συμβάλλει, σε βάθος χρόνου, στην αποκατάσταση της *δικαιοσύνης* με τον φωτισμό της ανθρώπινης ψυχής, με την ανίρεση της σκοτεινής πλευράς της και την αποδοχή των δυνατοτήτων ενός *επίγειου παραδείσου*, του οποίου όμως την υλοποίηση η πραγματικότητα του θανάτου διαρκώς αναστέλλει. Εν τέλει, με την αισθητική μορφή του καλλιτεχνικού έργου, επανακάτά σε συμβολικό επίπεδο η ίδια η επιθυμία για την υπέρβαση του θανάτου, την πραγμάτωση του παραδείσου, ανεξάρτητα από την αναπότρεπτη ματαίωσή της.

2. Τέχνη και υπέρβαση του θανάτου στο έργο των άλλων – Η αναζήτηση της «προσεπικύρωσης»

Ο τρόπος με τον οποίο βλέπει ο Ελύτης τους άλλους ομοτέχνους του, και τους καλλιτέχνες γενικότερα, καθορίζεται εν πολλοίς από το αν αναγνωρίζει στο έργο τους τα βασικά εκείνα στοιχεία που συγκροτούν και το δικό του ποιητικό κοσμοεidos: όχι αναγκαστικά αν συμφωνούν ή διαφωνούν μαζί του σε διάφορα ειδικά ή γενικότερα ζητήματα αισθητικής και τέχνης, αλλά αν ενστερνίζονται τον κυρίαρχο ρόλο που αποδίδει ο ίδιος στην τέχνη για τη σύλληψη της αλήθειας του κόσμου και για την αναμόρφωση της ανθρώπινης ζωής. Έχει, νομίζω, ιδιαίτερη σημασία να δούμε πώς αποτιμά ο ποιητής το καλλιτεχνικό έργο και την προσφορά των άλλων, γιατί έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε σωστότερα τις δικές του απόψεις. Κομβικό σημείο των επιλογών και των προτιμήσεών του φαίνεται να αναδεικνύεται η ανίχνευση ενός κυρίαρχου στοιχείου: η προβολή του πόθου της αθανασίας και η υπέρβαση του θανάτου μέσα από την ποιητική σύλληψη της ζωής που αναστρέφει τη συμβατική πραγματικότητα και μυεί τον αναγνώστη, τον θεατή, τον ακροατή σ' αυτό που ο ίδιος ονομάζει *δεύτερη κατάσταση των πραγμάτων*. Στα προηγούμενα κεφάλαια παρακολουθήσαμε, ανάλογα με τη θεματική τους, τον διάλογο που ανέπτυξε ο Ελύτης με τους περισσότερους από αυτούς. Διαπιστώσαμε την προνομιακή θέση που έχει στο διάλογο αυτό η ελληνική παράδοση, που, κατά την άποψή του, δημιουργεί μια αδιάσπαστη στο χρόνο 'ιδιόλεκτο' του Ελληνισμού, ενώ, από τις άλλες μορφές τέχνης, ασχολείται κυρίως (και κατά σειρά σπουδαιότητας) με τη λογοτεχνία (το κύριο έργο του), τη ζωγραφική (παράλληλο 'πάρεργο') και ελάχιστα με τη μουσική (ως ευαίσθητος ακροατής).⁴ Θα εντοπίσουμε, λοιπόν, τις απόψεις του για τους δημιουργούς των τεχνών αυτών με τη σειρά που παρατέθηκαν εδώ.

Στην ελληνική παράδοση, ο Ελύτης επιλέγει κάποιες κρίσιμες περιοχές, όπου εντοπίζει τα στοιχεία εκείνα που πρωτίστως ενδιαφέρουν τον ίδιο ως *ολικό και μέτρο* των δικών του καλλιτεχνικών επιδιώξεων. Εστιάζεται κυρίως, όπως είδαμε, στις αντιστοιχίες της ελληνικής γλώσσας, κατά τη μακρόχρονη διαδρομή της, με τη φύση μέσα στην οποία ανδρώθηκε ως μέσο επικοινωνίας και, κυρίως, ως *εργαλείο μαγείας και φορέας ήθους*. Από τον αρχαίο πολιτισμό είναι σαφής η προτίμησή του στο λόγο των προσωκρατικών φιλοσόφων και του Πλάτωνα, η διακριτική απόσταση του από το λόγο της Τραγωδίας, ενώ θεωρεί τη λυρική ποίηση των αρχαϊκών χρόνων τη μεγάλη επανάσταση, που δημιουργεί την αδιάσπαστη γραμμή του ποιητικού λόγου, πάνω στην οποία συνεχίζει και ο ίδιος. Αισθάνεται ως μεγάλο προνόμιο, αλλά και δυσβάσταχτο βάρος που «γεννά υποχρεώσεις», το γεγονός ότι «στο μάκρος είκοσι πέντε αιώνων δεν υπήρξε ούτε ένας, επαναλαμβάνω ούτε ένας, που να μη γράφτηκε ποίηση στην ελληνική γλώσσα.» (*Εν λευκώ*, «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», σελ. 327) Από τη μεσαιωνική περίοδο του ελληνισμού ξεχωρίζει τη φωνή του Ρωμανού του Μελωδού, αλλά και γενικά την εκκλησιαστική μνηογραφία, ως αδιάσπαστους κρίκους του *ήθους* και του *ύφους* που συνέχουν την ελληνική γλώσσα. Στη φάση του νεότερου ελληνισμού, ανιχνεύει την *αληθινή φυσιογνωμία* και αποκαλύπτει τη *λυρική τόλμη* του Ανδρέα Κάλβου, τη *μαγεία* του Παπαδιαμάντη, ενώ αισθάνεται *συντριβή και δέος* μπροστά στο ποιητικό μέγεθος του Δ. Σολωμού. Ιδιαίτερη σημασία δίνει στη 'λαϊκή', την 'άνωνυμη' εκδοχή της ελληνικής παράδοσης, κυρίως στην αισθητική

⁴ Ο ίδιος δηλώνει στα «Μικρά Ξύλινα» του *Εν λευκώ* στο σύντομο άρθρο *Ευχαριστώ Wolfgang Amadeus* τα εξής: «Είμαι, στον τομέα της μουσικής, μάλλον ένας αναφάβητος. Την "επίσκεψη του αγγέλου" την είχα δεχθεί ανέκαθεν από την οπτική οδό, είτε είχα να κάνω με πίνακες είτε με ποιήματα· ποτέ όμως από κάποιο άκουσμα, εξόν κι αν ήταν από νερά που τρέχουν κρυμμένα σε μια ρεματιά.» (σελ. 249)

διάσταση της αρχιτεκτονικής και των χρηστικών αντικειμένων του καθημερινού βίου. Χαρακτηριστικό της σημασίας αυτής είναι το παρακάτω απόσπασμα από τη «Μαγεία του Παπαδιαμάντη» (Εν λευκώ, σελ. 69):

«Χωρίς λοιπόν να νοσταλγώ, μ' αυτά που λέω, τους αργαλειούς ή τις πέτρες των ελαιοτριβείων, απλώς μακαρίζω τα χέρια τ' ανθρώπινα που, με το να φθείρονται εκείνα στην κλίμακα την ατομική, αποκτούσανε τη δύναμη να σταματούνε τη φθορά στην κλίμακα την ομαδική.»

Στο χώρο της λογοτεχνίας, η Σαπφώ αποτελεί για τον Ελύτη ένα από τα θεμέλια της λυρικής ποίησης, την οποία φιλοδοξεί και ο ίδιος να υπηρετήσει συνεχίζοντας στο ίδιο «μήκος φωνής» με την ένδοξη πρόγονό του. Τον θαυμασμό του στην ποιήτρια μαρτυρεί τόσο η απόπειρα μεταφοράς των ποιημάτων της στη νεοελληνική γλώσσα, όσο και η συχνή μνημόνευσή της σε κάθε ευκαιρία που παρουσιάζεται, όπως διαπιστώσαμε. Στο μικρό κείμενο του «Σαπφώ», στα «Μικρά έψιλον» του *Εν λευκώ*, ο ποιητής θέλει να μιλήσει για την ποιήτρια σαν μια σύγχρονή του: «Στην ποίηση, όπως και στα όνειρα, δε γερνάει κανένας. Το πρώτο πράγμα που κάνει εντύπωση στη Σαπφώ είναι η πίστη που δείχνει στην ποιητική ιδέα, η αντίληψή της ότι γράφοντας γίνεται μέτοχος αθανασίας.» (σελ. 216-217) Στο Ρωμανό το Μελωδό, στο άρθρο που του αφιερώνει στον ίδιο τόμο, «πίσω από τις γραμμές μιας δογματικής έμφασης», αυτό που κυρίως βλέπει είναι η παραδιόρθωση (καθαρα έλυτικός όρος) «που επιφέρει, με τα έργα του τα ποιητικά, στα φαινόμενα... η ομολογημένη του λατρεία σε ό,τι θ' αποκαλούσαμε "διανυγές", "άσπιλο", "άφθαρτο"—συνώνυμα όλα τους ενός ποιητικού παραδείσου.» (σελ. 55) Στον Παπαδιαμάντη, στη μελέτη «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», εστιάζει την προσοχή του στην αναστροφή της πραγματικότητας που προκαλεί η γλώσσα των διηγημάτων του, δηλαδή στην ποιητική χρήση της γλώσσας, όπως ο ίδιος την εννοεί, μέσα στην πεζογραφική ροή:

«Οπότε, άξαφνα, βλέπεις την πραγματικότητα ν' αναστρέφεται: οι πέτρες του βυθού μετεωρίζονται ανάλαφρα στο σπερέωμα ενώ οι αστροναύτες κατερθύνονται στα ύφαλα με αργές κινήσεις· ο ήλιος και η σελήνη συμπλέουν· στην πλάστιγγα των ανθρωπίνων ένα χαμόγελο κοριτσιού αντισταθμίζει το χρυσάφι όλου του κόσμου· μια μικρούτσικη ελπίδα ετοιμάζεται ν' αποσπαστεί από την οργή των λαών όπως από το μεταξοκόκλημα η πεταλούδα... Ο μαγικός καθρέφτης στις δόξες του. Το δυναμικό της γης επάνω στον ουρανό, και τ' ουρανού επάνω στη γη, χάρη σε μια ανεπαίσθητη κίνηση των δακτύλων.» (Εν λευκώ, σελ. 64, 81-82)

Αθανασία, παραδιόρθωση, αφθαρσία, καθαρότητα, μαγικός καθρέφτης (κάτοπτρο), ανεστραμμένη πραγματικότητα: όλα τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν την έννοια της «δεύτερης πραγματικότητας» στη σκέψη του Ελύτη, τον ποιητικό του παράδεισο, είναι και στις τρεις περιπτώσεις παρόντα. Στον Ανδρέα Κάλβο, στο γνωστό δοκίμιό του, αυτό που τον ελκύει κυρίως είναι, παραμερίζοντας «τις εθνικές, κοινωνικές ή δεν ξέρω τις άλλες, σκοπιμότητες», η *αφιλοκερδής φωνή της ψυχής* του ποιητή, η *λυρική τόλμη* του: «Κρατημένοι από τις λυρικές μονάχα εξομολογήσεις του Ανδρέα Κάλβου και ακολουθώντας ένα δρόμο αντίστροφο μέσα από τα βάθη της ποιητικής του χώρας, προκαλούμε, συνδυάζοντας τις δύο πιο γνήσιες φωνές του [τη 'φωτεινή' και τη 'σκοτεινή'], μια τελειωτική τ ρ ι τ η φωνή, που, αυτή, δε διατάζει επί τέλους να παραβιάσει τις πόλες του θαύματος. Μ' αυτή βριοκόμαστε κιόλας μέσα στην υπερπραγματικότητα.» Στην περίπτωση του Δ. Σολωμού ενδιαφέρον προκαλεί η απουσία ενός άρθρου ή κάποιας μελέτης, δεδομένου του θαυμασμού που τρέφει ο Ελύτης για τον ποιητή. Μια ερμηνεία είναι ότι το ποιητικό μέγεθος του Σολωμού

δύσκολα θα μπορούσε να κλειστεί στα όρια μιας μελέτης· ή θα ανταποκρινόταν σ' αυτό που αισθανόταν ο Ελύτης γι' αυτόν ή, αλλιώς, δεν μπορούσε να υπάρξει.⁵ Πέρα, λοιπόν, από τις δοξαστικές ή άλλες αναφορές του, προτιμά να 'συνομιλεί' με τον ποιητή, με λανθάνοντα ή φανερό τρόπο, στα πλαίσια του ποιητικού του έργου (π.χ. στην «Είσοδο» και «Εξοδο» του *Μικρού ναυτίλου*), με αποκορύφωμα το ποίημα «Σολωμού συντριβή και δέος» στα *Ελεγεία*. Τονίστηκε ήδη ότι η συντριβή του μπροστά στο μέγεθος του Σολωμού – δείγμα ταπεινοσύνης και απόδοση οφειλής – προκαλείται από το γεγονός ότι αυτός κατάφερε να συλλάβει και να αναπαραστήσει στο αποσπασματικό έργο του, ό,τι ο ίδιος επεδίωξε αλλά δεν το κατάφερε με τον δικό του ποιητικού αγώνα:

*Φύση βγάνει περασμένη απ' όλες του θυμού των θεών τις
αστραμίες*

*Η για λίγο να μην είχε από δική σου χάρη μέσα μου
Μισάνοιχτο μένει το Ακοίταχτο!*

Κι εδώ, βέβαια, αυτό που μετρά είναι η ανασύνθεση του κόσμου, στα πλαίσια της ποιητικής πραγμάτωσης, στην άφθαρτη, την αιώνια υπόστασή του, η αποκάλυψη, έστω για μια στιγμή, του ακατάλυτου μυστηρίου του. Πάντως, οι περιπτώσεις που αναφέρθηκαν ως τώρα αποκαλύπτουν τις δυο βασικές συνιστώσες της ποιητικής του Ελύτη: από τη μια την εκμετάλλευση των κατακτήσεων του υπερρεαλισμού, χωρίς όμως καμιά δογματική προσκόλληση, από την άλλη τις οφειλές του σε μια ρομαντική 'μεταφυσική' που ενυπάρχει ήδη στις πρώτες του ποιητικές προσπάθειες (π.χ. το ποίημα «Ωρίων» των *Προσανατολισμών*). Η πρώτη τού επιτρέπει να εξηγήει αναδρομικά και να αποκαλύπτει, με γνώμονα το μέτρο της, την ποιητική αξία παλιότερων έργων· κυρίαρχο ρόλο παίζει εδώ η έννοια της *ανεστραμμένης πραγματικότητας*, που τη βλέπει ακόμη και στον Πλάτωνα. Η δεύτερη του δίνει τη δυνατότητα να ανοίγει διάλογο με τα μεγάλα μεγέθη της ευρωπαϊκής ποίησης (χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των Hölderlin και Novalis, στις οποίες έχουμε αναφερθεί), τα οποία, κατά την άποψη του, πραγμάτωσαν στο ποιητικό τους έργο με απaráμιλλο τρόπο την ιδέα της απόλυτης ομορφιάς, του *τέλειου*. Οι δύο αυτές πλευρές της ποιητικής του είναι παρούσες και όταν αποτιμά το έργο των συγχρόνων του καλλιτεχνών, ποιητών και ζωγράφων. Αλλά εδώ λειτουργεί, για τους τελευταίους κυρίως, και μια τρίτη συνιστώσα, που έχει ήδη τονιστεί στο κεφάλαιο «Η συγκρότηση του βλέμματος»: η καθαρότητα της δομής, η *γεωμέτρηση*, η δομημένη οργάνωση, η διαφάνεια, στοιχεία που τα εντόπισε ο ποιητής στο χαρακτήρα της ελληνικής φύσης και παράδοσης, τα συνάντησε στο ρεύμα του μοντερνισμού και τα υιοθέτησε ως αισθητικές αρχές.

Στο χώρο της σύγχρονης λογοτεχνίας, από τους ομοτέχνους του καιρού του, τον απασχολεί κυρίως το έργο αυτών, με τους οποίους αισθάνεται ότι μοιράζεται κοινές ή παραπλήσιες αισθητικές αξίες, ίδιες ή ανάλογες αγωνίες για τα ζητήματα της ποίησης και της ποιητικής. Δεν θα αναφερθούμε στον Εμπειρικό και τον Σαραντάρη,

⁵ Μεγάλο ενδιαφέρον για τη στάση του Ελύτη απέναντι στο Σολωμό παρουσιάζει το άρθρο του Ανδρέα Μπελεζίνη «Ένα λανθάνον σολωμικό όνειρο του Οδυσσέα Ελύτη», στο βιβλίο του συγγραφέα *Ο όμηρος Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα 1999, σελ. 161-179. Στην αρχή του άρθρου, ο συγγραφέας δημοσιεύει την απάντηση του Ελύτη στον εκδότη του περιοδικού *Υόρια* (Πάτρα, Μάιος-Ιούνιος 1975, αρ. 16) Σοκράτη Σκαρσή, όπου εξηγεί την άρνησή του να απαντήσει στο θέμα του περιοδικού «Βλέπουμε Σολωμό» ως εξής: «...Λυπούμαι που δεν μου είναι δυνατόν να ικανοποιήσω το αίτημά σας. Η υπόθεση Σολωμού είναι πολύ μεγάλη και ιερή για μένα. *Μια ολόκληρη ζωή περιμένο να αισθανθώ όρμος για να μιλήσω όπως του αξίζει. Και η στιγμή δεν έφτασε. Ίσως δεν φτάσει ποτέ. Οποσδήποτε δεν θα ήθελα να κάνω κάτι συμβατικό.*» (σελ. 161)

γιατί έχουν γίνει ήδη σχετικές αναφορές· εξάλλου, στην «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό», πιο πολύ μιλά για την ποίηση γενικότερα παρά ασχολείται ευθέως με το έργο του. Μιλώντας στα «Μικρά έψυλον» του *Εν λευκώ* («η οδός Νικίτα Ράντου») για την απροσδιόριστη και εκρηκτική ποιητική φυσιογνωμία του Νικολάου Κάλα, υπογραμμίζει τη σημασία του τυχαίου, τόσο στη ζωή όσο και στην ποίηση: «Ας μην είμαστε αγνώμονες απέναντι στο τυχαίο, που μας επιτρέπει να μιλούμε σαν να ήμασταν αθάνατοι.» (σελ. 224) Το τυχαίο, βέβαια, ως στοιχείο της ποιητικής δημιουργίας, εντάσσεται στην κοσμοθεωρία του υπερρεαλισμού. Στον Νίκο Γκάτσο (όπ.π., «Σκοποί στο ένα δάχτυλο για τον Νίκο Γκάτσο») βλέπει κάτι ανάλογο: «να προκαλεί την τύχη όχι μόνο στο συνδυασμό των λέξεων αλλά και των ψυχικών καταστάσεων που διαδραματίζονται σ' ένα δεύτερο ή τρίτο επίπεδο και παραμένουν εσαεί αθέατες από τους άλλους.» (σελ. 296) Αποδίδει την ολιγογραφία του στη μεγάλη του αντίληψη, η οποία «καθιστά... πιο ευκρινή τα όρια που δε γίνεται να περάσει ποτέ του ο άνθρωπος. Και ο Παράδεισος του ποιητή, που αποτελείται από καιρίες αλήθειες και τελειότητες, *φευ, κείται πέραν*. Αυτόν τον Παράδεισο ξεκινήσαμε να κατακτήσουμε κάποτε.» (σελ. 297) Αν όμως ο Ν. Γκάτσος, με την ευρύτητα του *οπικού του πεδίου*, δεν αναλώθηκε, όπως ο Ελύτης, στην κειμενική πραγμάτωση του ποιητικού του οράματος, το κοινό του στοιχείο με τον ποιητή είναι η ικανότητα «να κυκλοφορείς μέσα *[στο χρόνο]* πίσω μπρος, με την ευκολία που μόνον η ποίηση επιτρέπει», η πίστη «στην αυταξία ορισμένων στιγμών που υποσυνείδητα επιλέγουμε κι επανασυνδέουμε, δημιουργώντας μια δεύτερη ροή, όπου η φθορά δεν προχωρεί και οι πέτρες δε μαλλιάζουν.» (σελ. 300-301)

Στο χώρο της ξένης λογοτεχνίας, οι επιλογές του Ελύτη σχετίζονται πάντα με τα κριτήρια που λίγο πριν παραθέσαμε. Οι μεταφράσεις του στη *Δεύτερη γραφή* (Ίκαρος, Αθήνα, 1976) αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα για το περιεχόμενο των επιλογών αυτών (Rimbaud, Lautreamont, Eluard, Jouve, Ungaretti, Lorca, Majakovski). Στον Rimbaud, γενάρχη, κατά την άποψή του, της μοντέρνας ποίησης και προάγγελο του υπερρεαλισμού, αναγνωρίζει μια ύψιστη δωρεά: «τη διαφάνεια που μας είναι απαραίτητη για μια τέτοια “πολυδιάστατη όραση” [να δούμε τη ζωή πανοραμικά – και στερεοσκοπικά], αυτήν είναι που συγκατατίθηκε να μας δώσει...» (*Ανοιχτά χαρτιά*, «Επίμετρο», σελ. 469) Εντοπίζει τη μεγαλοσύνη του στο γεγονός ότι «Φθάνοντας, άγνωστο πως, στα σύνορα [των αντιθέτων, της Αθωότητας και του Κακού]... οικειοποιήθηκε όλες τις δαιμονικές δυνάμεις που μπόρεσε, για να τις εξαπολύσει μέσα στη χώρα της αθωότητας. Ο Παράδεισος άρχισε ν' αποκτάει τ' αγρίμια του...» Αν δεν τον καταλαβαίνουμε «Οι βλάκες είμαστε μες. Προ πάντων σήμερα, που σε μια διηνεκή προπαρμονή θανάτου, ταξινομούμε μίση και διαβρώνουμε διαβολές, έτοιμοι ν' απαρνηθούμε την οντότητά μας για ένα τίποτε...» (όπ.π., σελ. 470) Στον μυστικισμό και στον «απροσδόκητο ιδεαλισμό» του Jouve, σε πρώιμο κείμενό του 1937, ο Ελύτης βλέπει «... την αντίληψή του για μια Κοσμική Ενότητα χαμένη, που βαδίζει αιμόφορτη από την ερωτική απελπισία ως την υπέρτατη Γιατρεία. Γιατρεία που δεν είναι παρά η αναζήτηση ενός ιδεώδους ικανού να προβληθεί πέραν από τα όρια του θανάτου, σαν ανασύσταση μυστικών στοιχείων ολότελα παρθένων (αλλά καταδικασμένων προθανατικά να συζούν με την απειρία των εκδηλώσεων του Κακού) και που κάποτε θα βασιλεύσουν ακαφικά [εννοεί έξω από τα όρια του χρόνου] στο ένδυμα της αληθινής και τελειωτικής Ψυχής.» (όπ.π., σελ. 483-484)

Στο κείμενό του για τον Ungaretti, στο ίδιο κεφάλαιο, χρωστάμε κάποιες από τις πιο καιρίες διατυπώσεις του Ελύτη για το θέμα που μας απασχολεί, στις οποίες ήδη έχουμε αναφερθεί. «... τα ποιήματα του Ungaretti με οδηγούν κατευθείαν στους αρχαίους Έλληνες λυρικούς... Από μίαν άποψη άλλη όμως, την καθαρά ανθρώπινη, τη λυτρωτική, ο νους μου πηγαίνει στον Πλωτίνο.» (όπ.π., σελ. 493), σημειώνει ο ποιητής, επιβεβαιώνοντας έτσι την λειτουργία των πάγιων προτύπων του στην αποτίμηση της ποίησης του καιρού του. Καθώς το ποιητικό νόημα «δημιουργεί εκείνη την τρίτη

κατάσταση που είναι ήχος και ηχώ, αιτία και αποτέλεσμα, όνειρο και πραγματικότητα, την ίδια στιγμή... η λειτουργία αυτή μεταφράζεται σε στάση». Και η στάση του Ungaretti, κατά τον Ελύτη, «είναι η στάση του αθώου που δεν απολογείται αλλά στενίζει με την ασφάλεια της αθωότητάς του τον κόσμο – τη ζωή και το θάνατο.» Τα χαρακτηριστικά της ποιήσής του, τον οδηγούν στη σκέψη ότι «... διαβάζοντας κανείς έναν ποιητή, αναζητεί κατά βάθος, έναν ακόμη συνένοχο στην αθωότητά του.» (όπ.π., σελ. 494) Ο Ελύτης εμπλέκει, όπως τονίστηκε ήδη στις *Τύψεις*, την ποιητική προσφορά του Ungaretti στις διαδικασίες της επαναστροφής της Δικαιοσύνης, της μετατροπής του αδικοχαμένου αίματος σε φως, στον μηχανισμό δηλαδή της υπέρβασης του θανάτου: «Τόσο είναι αλήθεια ότι το φως έχει γίνει από παλιό θυσιασμένο αίμα. Και ότι με το να το προσφέρει κανείς και να παραδέχεται τον αφανισμό του, πραγματικά, τότε μόνον τον εξουδετερώνει.» (όπ.π., σελ. 495)

Μιλώντας για τον Reverdy («Ο Pierre Reverdy ανάμεσα στην Ελλάδα και το Solesmes»), με αφορμή τη διχοστασία, όπως την αισθάνεται, του ποιητή ανάμεσα στους ματαιωμένους βαθύτερους πόθους του και στην πραγματικότητα που διαμόρφωσε (καθολικισμός) την ποιητική του φυσιογνωμία, διχοστασία που την εντοπίζει και στη φυσιογνωμία του προσώπου του (το σφίξιμο των δοντιών), ο Ελύτης διατυπώνει έναν ακόμη ορισμό της ποιήσης πάνω στα ήδη γνωστά του μονοπάτια: «Το πιο δύσκολο πράγμα στον κόσμο, αλήθεια, είναι να γίνει κανείς εκείνο που πραγματικά είναι. Θα έλεγα μάλιστα πως ο λιγότερο τρωτός ορισμός της ποιήσης είναι ότι αποτελεί το δρόμο μιας αυτοσυνάντησης όπως αυτή. Δρόμο σκολιό, σπαρμένον από ηρωικά πτώματα.» (όπ.π., σελ. 496) Κι αν ακόμη, κατά τον Ελύτη, ο Reverdy δεν βρήκε το δρόμο της φωτεινής πλευράς του, αλλά «κατατεμάχισε τον εαυτό του “καθ’ οδόν”, παίζοντας επάνω σε δύο διαφορετικές ταχύτητες..., πλάθοντας έτσι, χωρίς να το θέλει, το ξεχωριστό δράμα της ποιήσης και της ύπαρξής του... μιλώντας για την Ελλάδα ήξερε ότι μιλούσε για τις ιδέες που τις φτάνει από το βασιλικό δρόμο των αισθήσεων, όπως επίσης, για τη μεταφορική εκείνη που είναι, κατά βάθος, επαναστροφή του πνεύματος επάνω στην “εν επανασυνθέσει” όλη.» (όπ.π., σελ. 498)

Και στις τέσσερις περιπτώσεις που μόλις αναφέρθηκαν, διαπιστώνουμε ακόμη μια φορά την προβολή των στοιχείων εκείνων που αποτελούν συστατικά μέρη του ποιητικού κοσμοειδώλου του Ελύτη: τη διαφάνεια ως αποτέλεσμα της πολυδιάστατης όρασης του παραδείσου, που ευρύνεται για να περιλάβει και τη σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου ώστε να την εξουμενίσει τον πόθο της κοσμικής ενότητας: την παρθενικότητα, την αγνότητα και την αθωότητα, που ακυρώνουν το αρνητικό νόημα του θανάτου: τη συνάντηση με τον αληθινό εαυτό μας μέσω της ποιήσης: την επαναστροφή της Δικαιοσύνης και τη μεταστροφή του σκοταδιού σε φως μέσα από την ανιδιοτελή (ποιητική) προσφορά: την επανασύνθεση του κόσμου από την κυριαρχική δύναμη του ανθρώπινου πνεύματος που τροφοδοτήθηκε από την αυθεντικότητα των αισθήσεων. Από τα προηγούμενα γίνεται σαφές ότι ο Ελύτης αναζητά στους ομοτέχνους του, κάτω από τις επιμέρους, αναπόφευκτες διαφορές, που είναι σε θέση να τις κατανοεί και να τις εξηγήει, τον κοινό τόπο της συνάντησης, της συνομιλίας, το κοινό εκείνο έδαφος που η πλούσια ύλη του επιτρέπει να φυτρώνουν και να ανθίζουν τα πιο διαφορετικά φυτά και λουλούδια: όλα όμως τροφοδοτούνται από το ίδιο χώμα, την ίδια μήτρα της ζωής, βλέπουν τον ίδιο ουρανό και αντιμετωπίζουν με αλληλεγγύη, μέσα στον παράδεισο της ποιητικής πολυχρωμίας, το θάνατο σαν μια αναγκαία φάση για την αναγέννηση, την ανανέωση, τη διαρκή θαλρότητα του θαύματος της ζωής, του παραδείσου κήπου της ποιήσης. Ο Ελύτης είναι (παρά τα όσα κατά καιρούς έχουν λεχθεί για την απομόνωση ή τον ‘σνομπισμό’ του) ένας από τους λίγους ποιητές που ανάλωσε πολύ χρόνο και κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια για να κρατήσει ανοιχτές τις διόδους της επικοινωνίας, είτε με τους

ανθρώπους της τέχνης, είτε με αυτό που ονομάζουμε ‘κοινή γνώμη’, χωρίς ποτέ να καταφύγει στον ευτελισμό των επικοινωνιακών μέσων.

Το κοινό έδαφος που θεωρεί απαραίτητο ο ποιητής για την ανάπτυξη της επικοινωνίας είναι η παραδοχή της θεμελιώδους αξίας της ποίησης για τη ζωή του ανθρώπου, η πίστη στην ικανότητά της να παρεμβαίνει στην πραγματικότητα και να τη μεταμορφώνει. Με το κριτήριο αυτό αποτιμά και το έργο ζωγράφων και μουσικών. Ειδικά με τη ζωγραφική ο Ελύτης έχει ιδιαίτερη σχέση, αφού πάντα τον ενδιέφερε όχι μόνο από τη σκοπιά του φιλότεχνου αλλά και του δημιουργού. Η ενασχόλησή του με αυτή βρίσκεται σε οργανική συνάφεια με την ποιητική του δημιουργία, ενώ το εικαστικό του έργο μπορεί να φωτίσει και να ερμηνεύσει πλευρές της ποιητικής του τέχνης, κυρίως τον μηχανισμό της εικονοποιίας στα ποιήματά του, την αποτύπωση δηλαδή των ποιητικών του ιδεών σε λεκτικές εικόνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της οργανικής αυτής συνάφειας προσφέρει το κείμενό του «Οι συνεϊκόνες», που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο λεύκωμα *Ελύτης* της Γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1980, με αφορμή έκθεση έργων του ποιητή, και βρίσκεται αναδημοσιευμένο στον τόμο *Εν λευκώ*, στην ενότητα «Τα μικρά ένυλον». Για τους ζωγράφους και το έργο τους προβαίνει στην εξής γενική αποτίμηση στην «Ιδιωτική οδό» (*Εν λευκώ*, σελ. 387-388):

«...Να γιατί ενγνώμωνώ τους ζωγράφους. Για την ενγνώμοσή που δείχνουν κι εκείνοι απέναντι στην ύλη και στις δυνατότητες που τους προσφέρει να τη μετασχηματίζουν και να της δίνουν έναν αέρα –μη φοβόμαστε τον όρο– *αθανασίας*. Η σταθερή, η οριστική, η μη ακρωσίσιμη πραγματικότητα οφείλεται στα χέρια τους· που, μετατοπίζοντας πολλές φορές κάτι ελάχιστο, αποσπούν την αίσθηση από το αντικείμενο που την προκαλεί, τη χειρίζονται κατά διαφορετικό τρόπο και αποκαλύπτουν σ’ εμάς τους άλλους μια *κάτοψη* του κόσμου πλησιέστερη προς την πραγματική, εάν μπορεί να το πει αυτό κανένας. Που εντούτοις είναι αλήθεια. Λίγο δεξιότερα, λίγο ψηλότερα, λίγο πιο κόκκινο, λίγο πιο κίτρινο, κι ευθύς να: το φωτάκι ανάβει στον Παράδεισο των κατανοούντων.»

Κι εδώ διαπιστώνουμε την πάγια αντίληψη του Ελύτη ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια διαδικασία αναμόρφωσης του κόσμου, ώστε να αναδυθεί η αληθινή του υπόσταση, η *πραγματική του κάτοψη*. Στις εικαστικές τέχνες ο ποιητής νιώθουμε ότι, πολλές φορές, βαδίζει με μεγαλύτερη σιγουριά, γιατί εκεί οι καλλιτέχνες έχουν να κάνουν με την ύλη την ίδια, την κρατούν στα χέρια τους, τη βλέπουν, τη μυρίζουν, την πλάθουν και τη διαμορφώνουν σύμφωνα με τη δύναμη της ποιητικής τους σύλληψης, χαίρονται με τις αισθήσεις τους το από αποτέλεσμα της δουλειάς τους – και μαζί μ’ αυτούς βέβαια και ο απλός θεατής. Ο καημός του Ελύτη για την αναμόρφωση της υλικής υπόστασης του κόσμου μέσω της καθοριστικής παρέμβασης του πνεύματος βρίσκεται στην εργασία του εικαστικού καλλιτέχνη την ιδεώδη του ανταπόκριση. Ο μετασχηματισμός της ύλης, που της προσδίδει έναν *αέρα αθανασίας*, έχει άμεση σχέση με την *απόσταση*, όπως τονίστηκε ήδη, με την *απόσπαση της αίσθησης από το αντικείμενο*, ώστε να αναδειχθεί η αρχετυπική ουσία του. Η *μη ακρωσίσιμη πραγματικότητα* στο εικαστικό έργο οφείλεται στην αποτύπωση του αρχετύπου των πραγμάτων κι όχι των πραγμάτων των ίδιων, είναι η πραγματικότητα από την οποία ο θάνατος έχει εξοβελιστεί. Όποιοι το κατανοούν αυτό, βρίσκονται ήδη μέσα στο χώρο του παραδείσου που αναπαριστά η τέχνη, είναι κανείς κάθε φορά να δουν το σήμα (*το φωτάκι*) που τους ειδοποιεί ότι έχουν έναν καινούριο επισκέπτη, που θα εμπλουτίσει με την παρουσία του το περιεχόμενο του χώρου αυτού και τα νοήματά του.

Όλα αυτά εξηγούν την πληθώρα των κριτικών και των αναφορών του Ελύτη σε εικαστικούς καλλιτέχνες και στο έργο τους. Στα *Ανοιχτά χαρτιά*, στο «Επίμετρο»,

έχουν περιληφθεί κείμενα για τους Παναγιώτη Ζωγράφο, Χατζηκυριάκο Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Ι. Μόραλη, Νίκο Νικολάου, Καπράλο, Φασιανό και, τέλος, Picasso. Για τα έργα του Χατζηκυριάκου Γκίκα, πιστεύει πως «μας πάνε σ' ένα επίπεδο υψηλά τοποθετημένο πάνω από τη συμβατική αντίληψη της ζωής, εκεί που τα πράγματα λάμπουν σε μια δεύτερη κατάσταση, πιο αληθινή. Ολάκαιρη η πραγματικότητα νοείται και υπάρχει με το ποιητικό της μυστήριο. Είναι ένα μυστήριο φωτεινό, γνώριμο, που το ξαναβρίσκουμε με ανακούφιση γιατί είναι δικό μας είναι το μεσημβρινό μυστήριο, αυτό που αναπηδά κάτω από τον κάθετο ήλιο τα μεσημέρια...» («Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», σελ. 440) Στο κείμενό του για τον Γιάννη Τσαρούχη, ως προϋδεασμό του αναγνώστη για τη φύση της ζωγραφικής του, παραθέτει τις εξής σκέψεις: «Υπάρχει, μακριά πολύ, μες στα κατάβαθα της ψυχής μας, ένα ελάχιστο μέρος που θα μπορούσαμε να τ' ονομάσουμε Άμοιαστο, και που αποτελεί το δακτυλικό μας αποτόπωμα στην έκφραση, για ιδιωτική έκδοση της αλήθειας που ο Χρόνος αναγνωρίζει μονάχα το πρώτο της αντίτοπο. Εκεί, σ' αυτό το μέρος, το αναπαλλοτριωτό, εναποθέτει τα ωριά της η παιδική φαντασία για να εκκολαφθεί αργότερα ο μύθος ο προσωπικός. Και σ' αυτό πάλι πρέπει να οδηγεί η συγκίνηση τα πράγματα όταν η στιγμή φτάνει να περάσουν στην έκφραση, για να αποκτήσουν μιαν άφθαρτη και μοναδική υπόσταση.» Θεωρεί ότι η ζωγραφική του Τσαρούχη ανήκει σε εκείνη την κατηγορία της κοσμικής τέχνης που «...μετέχει στην ιερότητα. Πώς αλλιώς αφού, από ένα σημείο και πέρα, με τον τρόπο της κι εκείνη, πατεί τον θάνατο θανάτω.» (όπ.π., σελ. 442)

Και για να συμπεριλάβουμε και το ενδιαφέρον του ποιητή για τη γλυπτική, στο άρθρο του για τον Καπράλο εντάσσει το έργο του καλλιτέχνη στη συνέχεια που γεννά ο μηχανισμός της ελληνικής συλλογικής μνήμης, μηχανισμός «με πλήθος διασταυρώσεις που επάνω τους, κλειδούχος δεινός, ήρθε μια μέρα να σταθεί αναπάντεχα, ο γλύπτης Καπράλος.» Με τον χαρακτηρισμό αυτό ο Ελύτης εννοεί ότι ο Καπράλος καθορίζει με τα γλυπτά του τις διαδρομές εκείνες που οδηγούν «πολύ μακριά, στα βάθη της ομαδικής ψυχής», όπου «υπάρχει σε κατάσταση ηρεμίας, η δεύτερη υπόσταση του κόσμου, η πραγματική, συμπτυγμένη σε λίγες γραμμές και που απέχει τόσο περισσότερο απ' αυτό που ονομάζουμε "εντύπωση", όσο πλησιέστερα βρίσκεται στο άλλο που ονομάζεται "αλήθεια".» (όπ.π., σελ. 454) Γι' αυτό, λοιπόν, πιστεύει ότι «τα έργα του Καπράλου, φουτρώσανε μια μέρα και συνεχίσανε την άλλη βλάστηση, τη φυσική, μ' έναν τρόπο που μας επέτρεπε να περάσουμε μια δεντροστοιχία ολόκληρη αρχαϊκών οδών ή δημοτικών τραγουδιών, μεταγραμμένων για την όραση, ώσπου ν' αγγίξουμε κάποια στιγμή τη μητρική μας μνήμη.» (όπ.π., σελ. 455) Η δεύτερη κατάσταση των πραγμάτων, δηλαδή η άφθαρτη και μοναδική υπόστασή τους, το μεσημβρινό μυστήριο (βλ. στο κεφάλαιο για τις Τύψεις), το μοναδικό αποτόπωμα, αποτελούν όλα στοιχεία μιας λυρικής σύλληψης της ζωής στον ποιητικό κόσμο του Ελύτη, παραβολές του τρόπου με τον οποίον επιχειρείται να παρασταθεί η δυνατότητα της θανάτωσης του θανάτου.

Από την ευρωπαϊκή ζωγραφική, οι πιο χαρακτηριστικές, από την άποψη που μας ενδιαφέρει, περιπτώσεις που απασχολούν τον Ελύτη είναι ο Picasso και ο Matisse. Το κείμενό του για τον πρώτο, που δημοσίευσε στο περιοδικό Verve (Vol. VII, No 25-26, 1951), το περιέλαβε στα *Ανοιχτά χαρτιά* στο γαλλικό πρωτότυπο. Σε ελληνική απόδοση όμως το δημοσίευσε στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* (τ. 85, Ιαν. 1962, σελ. 5-8), το οποίο ήταν αφιερωμένο στον Picasso· στο ίδιο τεύχος δημοσίευσε και το ποίημά του «Ωδή στον Picasso» (σελ. 9-13), το οποίο περιλήφθηκε στη συλλογή *Τα ετεροθαλή*. Εκτενής είναι και η αναφορά που κάνει στο ζωγράφο στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» (*Ανοιχτά χαρτιά*, σελ. 357-360), όπου περιγράφει και το κλίμα των συναντήσεών τους που οδήγησε στη συγγραφή (*μονορούφι, μέσα σε λίγες ώρες*) του παραπάνω άρθρου, το οποίο έχει εμποτιστεί, θα μπορούσε να πει κανείς, από το δυναμισμό του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη. Η κατάφαση της ζωής, που

βλέπει ο Ελύτης στο έργο του Picasso, η υγεία και η ορμητικότητα της φυσικής και καλλιτεχνικής του παρουσίας, αποτέλεσαν το αντίδοτο στο άρρωστο, όπως το αισθάνθηκε, πνευματικό κλίμα της Ευρώπης και της Γαλλίας στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια: «Το έργο του Picasso μου φαινόταν να πέφτει σαν τη σπάθα του Μεγαλέξανδρου πάνω σ' αυτή τη μακάβρια πραγματικότητα... Ήτανε σα να εθρίσκα, τη στιγμή που λιγότερο το περίμενα κι από ένα δρόμο που είχα απελπιστεί ότι μπορεί να τον περπατάει ζωντανό πλάσμα στην εποχή μας, μian άξαφνη προσεπικύρωση στις ιδέες μου.» («Το χρονικό μιας δεκαετίας», σελ. 360)

Σαν Μέγα Αλέξανδρο τον βλέπει και στο άρθρο του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: «Το πινέλο στο δεξί χέρι του, είναι το σπαθί που χτυπάει αλύπητα δεξιά κι αριστερά μέσα στην πραγματικότητα και του ανοίγει το δρόμο να προχωρήσει. Επειδή ξέρει καλά ότι το ουσιαστικό είναι αυτό: πρέπει να προχωρήσει.» Τον εντυπωσιάζει η ταχύτητα με την οποία «α π ο θ α ρ ό ν ε ι τη βαθύτερη αντίσταση που κρύβουν μέσα τους τα πράγματα... Είναι μια ταχύτητα που εξαναγκάζει τις κινήσεις του να συντελεσθούν στα όρια ενός χρόνου ε λ α χ ι σ τ ο υ, όσος είναι ακριβώς ο χρόνος που απαιτούν, το μάτι και η καρδιά μαζί, για να υπερβούν τον ψυχρό υπολογισμό και να οδηγηθούν στην αποκάλυψη των ποιητικών συσχετισμών που διέπουν τον κόσμο.» (σελ. 6) Στην αποκάλυψη αυτή μας οδηγεί ο Picasso μέσα από τις «απροσδόκητα ευφάνταστες γραμμές [του]... αποτελούν μια υπόδειξη σαφή προς όλους εμάς, ότι οφείλουμε σαν καλλιτέχνες, ν' απελευθερώσουμε σε κάθε στιγμή το ποιητικό "δυναμικό" των πραγμάτων, έξω και πέραν από κάθε προκατάληψη», με τον ίδιο τρόπο ακριβώς που «οι αυστηρές γραμμές ενός γυμνού βουνού και μόνο με το γεγονός ότι μας υποβάλλουν τις ιδέες της λιτότητας και της καθαρότητας, μας υπαγορεύουν και πράξεις αντίστοιχες στο ηθικό επίπεδο». (σελ. 7) Τον χώρο του εργαστηρίου του στο Vallauris, τον χώρο της ζωγραφικής και των κατασκευών του γενικότερα, το αισθάνεται ως «το ύστατο σημείο όπου το φως του ήλιου και το αίμα του ανθρώπου δεν αποτελούν παρά ένα και το ίδιο πράγμα.» (σελ. 8) Η αποκάλυψη των ποιητικών συσχετισμών, η απελευθέρωση του ποιητικού δυναμικού των πραγμάτων, η αντιστοιχία φύσης και ηθικής, οδηγούν κατ' ευθείαν στην έννοια της δεύτερης πραγματικότητας, ενώ η ταύτιση του ηλιακού φωτός με το αίμα του ανθρώπου δείχνει πότε περίπου άρχισαν να συντελούνται οι συλλήψεις εκείνες που συγκρότησαν αργότερα τον ποιητικό κόσμο του *Άξιον Εστί* και των *Τύψεων*. Όλα αυτά τα στοιχεία οδήγησαν το Ελύτη να τον φανταστεί στο ποίημα *Ωδή στον Πικασσό* (III) σαν τον Διγενή των σύγχρονων καιρών, ακατάβλητο πολεμιστή του θανάτου και άρχοντα, μέσα στο έργο του, του χρόνου:

.....
Ενώ εσύ θελλοχαϊδεμένη

*Πικασσό Παύλε αρπάξεις τον Θάνατο από τους καρπούς των
χεριών*

Και τον παλεύεις ωσάν ωραίο κι ευγενικό Μινώταυρο

Που όσο χάνει εκείνος το αίμα του τόσοσιν εσύ αντρεϊεύσαι

Παίρνεις περνάς αφήνεις ξαναπιάνεις

Λουλούδια ζώα φιλιά ευωδιές κοπριές κοτρόνια και διαμάντια

*Για να τα εξισώσεις όλα μέσα στο άπειρο καθώς η ίδια η
κίνηση της γης που μας έφερε και που θα μας πάρει*

Σχετικά με τη λειτουργία του φωτός, μια φράση του Ελύτη στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» για τον Picasso μάς οδηγεί στον Matisse: «Στα κεραμικά του, ο ίδιος κόσμος ξεπούσε με χρώματα καθαρά, ωμά, δυνατά, ένας κόσμος που αποτελούσε την "αποκατάσταση του ήλιου μες από τα αντικείμενα" όπως μου είχε πει μια μέρα ότι πρέπει να κάνει ο ζωγράφος, ένας άλλος μεγάλος συνάδελφός του, ο Matisse, όταν έλαβα το θάρρος να του μιλήσω για τη διάλυση των πάντων στην Ελλάδα από το εκτοφλωτικό φως του ήλιου.»

(σελ. 358) Το θάρρος αυτό το λαμβάνει ο Ελύτης την ίδια περίοδο που συναναστρέφεται με τον Picasso (1951), σύμφωνα με τη μαρτυρία του στο κείμενο «Χρόνος δεσμών και χρόνος λυόμενος» (*Εν λευκώ*, σελ. 369-370). Σε μια συνάντησή του με τον ζωγράφο, όπου παρευρίσκονται και ο Τεριάντ με τον Καρτιέ Μπρεσόν, ο Matisse λέει: «Ο τρόμος του θανάτου μέσα σε μια σωστή εκκλησία... πρέπει να εξουδετερώνεται. Το 'χω σκεφτεί πολύ. Γι' αυτό βλέπετε να παιδεύομαι πάνω στα αναλόγια: για το φως. Το πρόβλημα του φωτός μέσα στη Chapelle du Rosaire.» Στις παρατηρήσεις του Ελύτη «για το λεγόμενο "ξωκλήσι" ή "ερημοκλήσι", όπου το ένστικτο του λαϊκού τεχνίτη κατάφερνε να το δέσει με τη γύρω του φύση, έτσι που το φως να είναι αφ' εαυτού παρόν», ο ζωγράφος απαντά: «Εγώ ξέρω τους αρχαίους ναούς σας... που είναι κι αυτοί σχετικά σε μικρές κλίμακες. Η αληθινή τέχνη δεν ανέχεται το colossal. Κι αποφεύγει τη διεκτραγώδηση των εξωτερικών γνωρισμάτων του θανάτου. Η λατρεία είναι λατρεία. Και τον τελευταίο λόγο τον έχει το φως.» Τα λόγια του Matisse αποτελούν άλλη μια προσεπικύρωση των ιδεών του ποιητή για τη λειτουργία του φωτός και για τη σημασία του στην ποιητική σύλληψη των πραγμάτων και την αισθητική της αποτύπωση.

Δuo κείμενα του Ελύτη, που έχουν ιδιαίτερη σημασία για τον τρόπο που αντιμετωπίζει το εικαστικό γεγονός, στα πλαίσια της συνομιλίας της ελληνικής παράδοσης με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, είναι η εκτενής μελέτη του «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» και «Οι εκγονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη», άρθρο αφιερωμένο στον Παναγιώτη Ζωγράφο· και τα δυο περιλαμβάνονται στα *Ανοιχτά χαρτιά*. Κοινά στοιχεία των δύο ζωγράφων είναι, κατά τον Ελύτη, η *αίσθηση του χώρου, ο τρόπος που έχουν τα πράγματα να στέκονται στο φως, η αποκατάσταση της νοητικής και όχι της οπτικής υπόστασης των αντικειμένων*, στοιχεία που τους τοποθετούν στον αντίποδα της Δυτικής ζωγραφικής του καιρού τους και πολύ κοντά στην αντίληψη της Βυζαντινής. Δεν θα σταθούμε εδώ στις γενικότερες αναλύσεις του ποιητή για το πλαίσιο, τις προϋποθέσεις, τις τεχνικές του έργου τους. Πρέπει όμως να τονίσουμε τη σημασία των κειμένων αυτών για την αποτίμηση της νεώτερης ελληνικής τέχνης· ειδικά η μελέτη του για το Θεόφιλο πιστεύω ότι αποτελεί μια από τις πιο εμπνευσμένες ερμηνείες της εμφάνισης και της σημασίας του ζωγράφου για τη νεοελληνική εικαστική δημιουργία, ενώ οι γενικότερες διαπιστώσεις του για την πορεία της από τα ύστερα βυζαντινά χρόνια ως την Επανάσταση και λίγο μετά, για τα σύνθετα στοιχεία που τη διαμόρφωσαν, τις αποστάσεις της από την ευρωπαϊκή τέχνη που βρίσκεται στο ρεύμα της Αναγέννησης, αλλά και τις συγγενείες της με τις εκφράσεις του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, μπορούν και σήμερα να γονιμοποιήσουν τη σκέψη και την καλλιτεχνική πράξη.

Η πάγια ροπή του Ελύτη να βλέπει στο έργο των άλλων στοιχεία της δικής του ποιητικής επαναλαμβάνεται και στην περίπτωση του Θεόφιλου· κάποια αποσπάσματα είναι αρκετά για να το επιβεβαιώσουν:

«Η διαόγεια που επιβάλλει στον ορατό κόσμο κάθε φορά που μας τον παρουσιάζει στα έργα του, δεν είναι παρά η μεταγραφή της έντονης ροπής που διαγράφεται μέσα του, να φτάσει αυτός ο κόσμος ακριβώς όπως μέσα στα όνειρά του, σε μια κατάσταση άκακη, καθάρια, ευδαιμονική.» (σελ. 213)

«Τις αισθήσεις τις αποδέχεται όπως ένας Χριστιανός αποδέχεται τα Μυστήρια. Και τελετουργεί βοηθούμενος από τα φυσικά στοιχεία, χωρίς ποτέ να περάσει από το νου του ότι εξηρηρεί άλλο ιδανικό έξω από αυτό που του δόθηκε με το γεγονός της γέννησής του: ν' αποστραγγίσει, ν' αποσπάσει από την Πλάση αυτή, όλα της τα θαύματα.» (σελ. 214)

«Κάθε του βήμα, κάθε του σταθμός, δεν είναι παρά μια ευκαιρία να υποβάλλει σε δοκιμασία τις αναπαρθευτικές ιδιότητες που εξακολουθεί ν' αντιπροσωπεύει το κατάλοιπο του παιδιού μέσα του.» (σελ. 237)

«Και καθώς για μίαν αντίληψη σαν τη δική του, τα φυσικά και τα νοητά συγχέονται και συνυπάρχουν σε μια τρίτη, καθαρά ποιητική κατάσταση, τον βλέπουμε αλληλέγγυο της όλης και μαζί χιμαιρικών οραματιστή, να μεταθέτει την άνοιξη των εποχών στην άνοιξη των πραγμάτων, λες κι έχει αναλάβει εργολαβικά να τα διαιώνει.» (σελ. 238)

«Στα χρονικά της νεοελληνικής ζωγραφικής, ο Θεόφιλος είναι χωρίς υπερβολή, ο πρώτος που εξαποστέλλει το φως από το αντικείμενο στα μάτια μας, με τον ίδιο τρόπο που το είχε εξαποστείλει ο ήλιος στο αντικείμενο.» (σελ. 243)

Δεν χρειάζονται πολλά, μετά την παράθεση αυτή, για να αντιληφθούμε γιατί ο ποιητής επιμένει τόσο στην περίπτωση του Θεόφιλου. Και σ' αυτόν εντοπίζει έναν τρόπο λυρικής σύλληψης και έκφρασης παρόμοιο με τον δικό του: η διαύγεια ως αποτύπωση της ροπής να αναχθεί ο κόσμος στην παραδείσια κατάσταση του, η ιερότητα των αισθήσεων και ο ρόλος τους στην αποκάλυψη του μυστηρίου της ύπαρξης και στην αναπαρθένωση του κόσμου, η διαρκής άνοιξη, η διαιώνιση των πραγμάτων και ο απαθανατισμός τους με την *αποκατάσταση* του ηλιακού φωτός στην αναπαράστασή τους, αποτελούν όλα τους θεμελιακά στοιχεία της ποιητικής μυθολογίας του Ελύτη. Όμως, οι συλλήψεις αυτές εκφράζουν ένα γενικότερο πνευματικό κλίμα, μια ευρύτερη κίνηση κατά την περίοδο ακριβώς που ο ποιητής διαμόρφωνε τη μυθολογία αυτή. Δεν ανακάλυψε, π.χ., μόνος τον τον Θεόφιλο· πριν από αυτόν και μαζί με αυτόν κάποιοι άλλοι εργάστηκαν πιο υποψιασμένοι και με περισσότερη μεθοδικότητα. Κεντρικό πρόσωπο, στο οποίο αποδίδει την οφειλή του ο Ελύτης, ήταν, βέβαια, ο φίλος του Μυτιληνιός Στρατής Ελευθεριάδης, ο μυθικός Τεριάντ, στον οποίον αφιερώνει το μικρό κείμενο «Μνήμη Ε. Teriade» στα «Μικρά έψιλον» του *Εν λευκώ* και το ποίημα Villa Natacha,⁶ όπως ονομαζόταν το σπίτι του περίφημου τεχνοκρίτη στη Ριβιέρα της Γαλλίας, όπου συχνά φιλοξενήθηκε ο ποιητής. Στο τέλος του μικρού του κειμένου, ο Ελύτης αναφέρεται με τα εξής λόγια στον Ελευθεριάδη και τον Θεόφιλο: «Ο ένας πήρε και έδωσε. Ο άλλος έδωσε κι έφυγε. Αλλά και οι δυο τους μένουν. Τόσο είναι αλήθεια ότι αρκεί να ολοκληρωθεί κανείς στη ζωή, όχι με το να υποδίδεται ρόλους αλλά με το να αξιοποιεί εκείνο που πραγματικά είναι —για να μην εκλείψει ποτέ». (σελ. 295)

Η συνάντησή του ανθρώπου με αυτό που πραγματικά είναι, η ολοκλήρωση του εαυτού του, η πραγμάτωση της μοναδικής του εντελέχειας είναι που οδηγεί εν τέλει στην υπέρβαση του θανάτου, αποτελεί την προοπτική της συνέχειας της ύπαρξης μέσα στο χρόνο και έξω από τη φθορά του. Το έργο των μεγάλων καλλιτεχνών, των μεγάλων δημιουργών, αποτελεί στο διηνεκές τη βεβαίωση της υπέρβασης και της συνέχειας. Αυτό είναι και το νόημα των αναφορών του Ελύτη στη μουσική, αφού «Κάθε μεγάλη μουσική, στο βάθος, είναι μια καταφρόνηση του θανάτου.», όπως αποφαίνεται στα «Μικρά έψιλον». (*Εν λευκώ*, σελ. 256) Ο ποιητής έχει γράψει ελάχιστα για τη μουσική, η οποία έχει μια έμμεση παρουσία στο έργο του και σχετίζεται, σχεδόν πάντα, με τη μουσική της ποίησης, τον άδηλο ή το φανερό ποιητικό ρυθμό. Κάνει όμως μια παραχώρηση για τον Μότσαρτ,⁷ τον οποίο φαίνεται

⁶ Ο Αφανής στο τέλος του τρίτου μέρους του ποιήματος είναι ο Τεριάντ, όπως μας βεβαιώνει και ο ίδιος ο Ελύτης στο αντίστοιχο κείμενο (σελ. 290): *Επειδή και ο Αφανής, παρόν αισθάνομαι πως είναι / Ο μόνος που τον ονομάζω Πρίγκαπα, όταν / Ήρεμα το σπίτι / Αγκυροβολημένο μεσ' στο ηλιοβασιλέμα / Βγάνει άγνωστες λάμψεις / και σαν από έφοδο, μια σκέψη / Εκεί που για τ' αλλού τραβόσαμε αναπάντεχα μας κυριεύει.* Το ποίημα γράφτηκε το 1969, κατά τη διάρκεια της εθελούσιας εξορίας του ποιητή στη Γαλλία, λόγω της Δικτατορίας του 1967.

⁷ Ο Ελύτης αναφέρει τον Mozart και στην αρχή του ποιήματος «Ροδαμών και Ήβης» της συλλογής *Δυτικά της λύπης*: *Έτοιμη ν' αυτοκτονήσει λέει ο Balthus η ανθ- / Ρωπότητα· και ν' ακούσει Mozart πρόθυμος κανείς...* Είναι εμφανής η σημασία της αναφοράς για τον χαρακτήρα των σύγχρονων καιρών.

να αγαπά περισσότερο από κάθε άλλον μουσικό, γι' αυτό και του αφιερώνει ένα μικρό άρθρο στην ίδια ενότητα με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ευχαριστώ, Wolfgang Amadeus*, όπου προβαίνει σε μια δοξαστική και ευχαριστήρια αναφορά στο συνθέτη που η μουσική του αποτελεί, πράγματι, μια *καταφρόνηση του θανάτου*: «Να γιατί λέω πως... ψάσεις κι από λιγάκι Θεό κάθε φορά που ακούς όσα το παιδί εκείνο άκουσε, με τα δάχτυλα στα πλήκτρα, κι έσπευσε να μας τα εκμυστηρευτεί μια για πάντα.» (σελ. 250) Στο έργο του παρασταίνει «Μια φύση αδιάφορη, όπου δεν έχει πέραση ο ορισμός του θανάτου.» (σελ. 252) Η μουσική του «... είναι το αντισηκώμα που λαβαίνει από καθετί το θνησιμαίο με το ξίφος της η Ομορφιά και που εμείς το συνευθιτοποιούμε κάθε φορά που για λογαριασμό των άλλων ο ένας, ο ταγμένος να ξοπνήσει μέσα της μεδουσιτικούς μαγνητισμούς υπάρξει.» (σελ. 253)

Το άγγιγμα του Θεού, η ανασύνθεση της φύσης στο επίπεδο της αφθαρσίας, η αναίρεση της θνησιμαίας πλευράς του κόσμου από την Ομορφιά, η καταφρόνηση του θανάτου: στις φράσεις αυτές μπορεί να συμπεκνωθεί το ποιητικό όραμα του Ελύτη: αυτό αναζητά και στις αισθητικές πραγματώσεις των άλλων καλλιτεχνών και, όταν το βρίσκει, σπεύδει να το αναδείξει με τη χαρά ενός μικρού παιδιού, χωρίς σκοπιμότητες και χωρίς την προσδοκία κάποιας ανταπόδοσης στο πλαίσιο της ανθρώπινης συναλλαγής, κάτι που σήμερα έχει καταντήσει κοινός τόπος, με αποτέλεσμα η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της χώρας να 'μπατάρει' επικίνδυνα. Ακόμη κι αν επιζητούσε κάποια ανταπόδοση, δεν μπορούσε να την εννοήσει έξω από το κλίμα της γνήσιας επικοινωνίας που επιβάλλουν τα αληθινά έργα της τέχνης, όσα δηλαδή είναι το αποτέλεσμα του μεγάλου καημού του καλλιτέχνη να εκφράσει, με τον αποτελεσματικότερο τρόπο, το όραμά του για τη ζωή και τον κόσμο και να το μοιραστεί με τους συνανθρώπους του:

«Όλοι μαζί, ποιητές, μουσικοί, καλλιτέχνες, παρ' όλες τις μεγάλες διαφορές, κάποτε και χάρη σ' αυτούς, δεν κάνουν στο βάθος - και στο πλάτος των αιώνων - παρά να συγκροτούν τη δεύτερη κατάσταση του κόσμου. Είναι ανοιχτή σε όλους και ίσαμε σήμερα που μιλάμε δεν ευρέθηκε δαιμόνιο στρατιωτικό ικανό να αποκόψει τις στενωπούς. Απλώς κάποτε η πρόσβαση γίνεται τόσο πιο δύσκολη, όσο η ανθρώπινη ηλιθιότητα πιο παχυλή. Κανένας δεν είναι υποχρεωμένος να ενδιαφέρεται για την Ποίηση. Απαξ όμως κι ενδιαφέρεται είναι υποχρεωμένος να "γνωρίζει να μεταβαίνει" σ' αυτή τη δεύτερη κατάσταση, να περπατεί και στον αέρα και στο νερό.» («Τα κορίτσια», *Ανοιχτά χαρτιά*, σελ. 144-145)

Αιώνιος εγκάτοικος πια ο ποιητής σ' αυτή τη *δεύτερη κατάσταση του κόσμου* που συγκρότησε με το έργο του, κάθε φορά που το πλησιάζουμε, περιμένει να τον συναντήσουμε εγκαταλείποντας τις βεβαιότητές μας, *περπατώντας* δηλαδή και στον *αέρα και στο νερό*.

3. Θάνατος και ποιητική μορφή

Η διαπραγμάτευση του θέματος του θανάτου στο έργο του Ελύτη ταυτίζεται με την περιπέτεια της ποιητικής μορφής, τη διαρκή εξέλιξη των δομικών και μορφολογικών αρχών πάνω στις οποίες οργανώνεται κάθε φορά η ποιητική μονάδα και το σύνολο της συλλογής, καθώς και οι σχέσεις ανάμεσά τους, δηλαδή η ιδιαίτερη θέση του ποιήματος μέσα στο νόημα και τη μορφή ολόκληρου του έργου. Καθώς ο Ελύτης, όπως διαπιστώσαμε, έδινε ιδιαίτερη σημασία στη δομή και την τελική μορφή των ποιημάτων του, διότι πίστευε ότι το ποιητικό νόημα μπορεί να αναδειχθεί και να

φωτιστεί πειστικά μόνο μέσα από την οργάνωση ενός γλωσσικά δομημένου κόσμου, όπου οι λέξεις, φορείς των ανάλογων αισθήσεων και αισθημάτων, αποκτούν την πολυσημία και το ειδικό βάρος τους αν υπακούσουν στις σχέσεις που επιβάλλει η *ποιητική νοημοσύνη* του δημιουργού, ήταν αδύνατο να μη συνοδεύει τη θεματική εξέλιξη μέσα στο έργο του με τις ανάλογες δομικές και μορφικές αλλαγές που αυτή απαιτούσε. Έχοντας τη στόφα του καλλιτέχνη που ποτέ δεν επαναπαύεται στις κατακτήσεις του αλλά επίμονα αναζητά τον αποτελεσματικότερο, κάθε φορά, τρόπο για την καθαρή εγγραφή, μέσα στο καλλιτεχνικό δημιούργημα, των ποιητικών συλλήψεων και ιδεών, χαρακτηρίζεται, σε όλο το μάκρος της ποιητικής του πορείας, από τον συνεχή μετασχηματισμό της αισθητικής φόρμας, τον εμπλουτισμό παλιότερων κατακτήσεών του με καινούρια στοιχεία, την τολμηρή οργάνωση του υλικού του πάνω σε νέες, δικής του έμπνευσης, μορφές ή σε ανάλογες που δανείζεται από άλλες πηγές αλλά τις αφομοιώνει στη δική του ποιητική. Καμιά συλλογή του Ελύτη δεν μοιάζει με την προηγούμενη, όσον αφορά στη δομή, στην οργάνωση της ποιητικής ύλης και την τελική μορφή της· κι όμως, μέσα από αυτή τη μορφική πρισματικότητα του έργου του διακρίνεται ο ιστός της συνέχειας και της ενότητας.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο ποιητής δημιουργεί κατ' αναλογία προς τις αρχές που διέπουν τον οργανικό κόσμο· όπως ένας οργανισμός αναπτύσσεται και αλλάζει διαρκώς ώσπου να πραγματώσει την εντελέχειά του, την εκπλήρωση δηλαδή του σκοπού του, παραμένοντας όμως πάντα ο ίδιος, έτσι συμβαίνει και με το ποιητικό έργο του Ελύτη. Αλλάζει συνεχώς μορφή για να παραμείνει κατά βάθος το ίδιο, γιατί μόνο με τον τρόπο αυτό ο ποιητής αισθάνεται ότι μπορεί να πετύχει τον τελικό σκοπό του, την πλήρη αποτύπωση του ποιητικού του οράματος και την ολοκλήρωση της ποιητικής του φυσιογνωμίας. Νομίζω ότι κάτι τέτοιο έχουν στο νου τους όσοι κατά καιρούς διατύπωσαν την άποψη πως όλα τα έργα του Ελύτη συνιστούν εν τέλει ένα μεγάλο ποίημα, το ποίημα της ζωής του. Αλλά αυτό δεν συμβαίνει με το έργο κάθε μεγάλου καλλιτέχνη; Όσο κι αν αλλάζει μέσα στο χρόνο παραμένει πάντα στο ίδιο σύμπαν. Αυτή η διαρκής αλλαγή, η συνεχής κίνηση μέσα στο ποιητικό σύμπαν του Ελύτη υποκαούσε σε δυο σταθερές αρχές, στις οποίες οφείλεται η λειτουργική ενότητα της αισθητικής του: τη *στέρεη κατασκευή* και τη *διαφάνεια*. Αναφερθήκαμε διεξοδικά στο κεφάλαιο «Η συγκρότηση του βλέμματος» στις αρχές αυτές, οπότε δεν χρειάζεται να επανέλθουμε. Αυτό που πρέπει να τονιστεί όμως είναι ότι δεν λειτουργούν με τον ίδιο μονοσήμαντο τρόπο αλλά, κάθε φορά, ανάλογα με το υλικό που πρέπει να μορφοποιήσουν· η εκάστοτε ποιητική ύλη απαιτεί έναν διαφορετικό χειρισμό στην εφαρμογή τους. Έτσι, η διαφάνεια, π.χ., όταν το θεματικό πεδίο του ποιήματος απλώνεται στις περιοχές του προσωπικού μύθου των νεανικών χρόνων, επιτυγχάνεται με διαφορετικά μέσα από αυτά που απαιτεί η θεματική του θανάτου, ενώ η υλοποίηση της στέρεης κατασκευής υποβάλλει τελείως διαφορετικούς χειρισμούς ανάμεσα στη θεματική απλότητα (π.χ. *Το Μονόγραμμα*) και την πολυπερμία (π.χ. *Ο μικρός ναυτίλος*) του ποιητικού έργου.

Οι αρχές αυτές δεν ήταν συνειδητή επιλογή του Ελύτη από την αρχή της ποιητικής του πορείας αλλά συγκροτήθηκαν καθ' οδόν· η κρίσιμη περίοδος της διαμόρφωσής τους, όπως αναλύθηκε ήδη, τοποθετείται στα χρόνια αμέσως μετά τον πόλεμο ως και τις αρχές της δεκαετίας του '50. Οι ρίζες τους όμως βρίσκονται στην ιδιαίτερη ποιητική ιδιοσυστασία του, στην έμφυτη ροπή του, που παρουσιάστηκε εξαρχής, για την αυστηρή οργάνωση της ποιητικής ύλης ανάλογα με τη φύση της, για τη δομική και τη μορφική πολυμέρεια που συνάδει προς (και αναδεικνύει) το εκάστοτε ποιητικό νόημα. Οι *Προσανατολισμοί* αποτελούν τη σπερματική παρακαταθήκη των μορφών στην ποίηση του Ελύτη. Η πολυμορφία των ποιημάτων και των επιμέρους ενοτήτων της συλλογής προοιδαίνει για το δρόμο που θα

ακολουθούσε ο ποιητής στον τομέα της φόρμας, της καλλιτεχνικής μορφής του ποιητικού του έργου. Η δομική λειτουργία του αριθμού 7 από τα πρώτα ποιήματα των *Προσανατολισμών* και σε όλο σχεδόν το υπόλοιπο έργο του πιστοποιεί με τον ασφαλέστερο τρόπο την τάση του αυτή. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, το θέμα του θανάτου, ως κεντρικό θέμα που υποβόσκει πάντα ή κυριαρχεί στο θεματικό πεδίο κάθε σοβαρής καλλιτεχνικής προσπάθειας, θα ήταν αδύνατον να μην εμπλακεί στις μορφολογικές αναζητήσεις του ποιητή και να μην προκαλέσει, κατά τη διαπραγμάτευσή του, την αναζήτηση και την εφαρμογή αισθητικών λύσεων που θα επέτρεπαν την υλοποίηση των αρχών της στέρεης κατασκευής και της διαφάνειας.

Αυτό που διαπιστώσαμε στους *Προσανατολισμούς* και στον *Ήλιο τον Πρώτο* είναι ότι η ποιητική μορφή οργανώνεται πάνω στην άρνηση του θανάτου, τον αποκλεισμό του από το χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το ποιητικό νόημα αναδεικνύεται μέσα από την άρνηση αυτή και η μορφή ορίζεται από τα όρια του αποκλεισμού. Οι διαφορές όμως ανάμεσα στις δύο συλλογές οφείλονται και στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτό σε κάθε μια. Η μορφική πρισματικότητα των *Προσανατολισμών* σχετίζεται οπωσδήποτε με τη διάβρωση της μορφής από το θέμα του θανάτου, ακόμη κι αν οι δηλωτικές του εκφράσεις έχουν αρνητική εκφορά (π.χ. στο ποίημα «Ελένη»), ενώ ο ‘μονοτροπισμός’ του *Ήλιου τον Πρώτον* αντανακλά την αποφασιστικότητα με την οποία το ποιητικό υποκείμενο το εξοβελίζει στην προσπάθειά του να προβεί στην πρώτη ολοκληρωμένη αποτύπωση του προσωπικού του μύθου. Όταν αυτό εισάγεται στον ποιητικό χώρο του Ελύτη, κάτω από την πίεση της ιστορικής συγκυρίας, η πρώτη λύση στην οποία καταφεύγει ο ποιητής είναι να παρασταθεί η σύγκρουση του προσωπικού μύθου με την ιστορική αναγκαιότητα μέσα σε μια ποιητική φόρμα που ακολουθεί τα χνάρια της θρηνητικής υμνολογίας του ήρωα, του εξέχοντος προσώπου που προσφέρει τη ζωή του θυσία για το συλλογικό καλό της ομάδας. Το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθρωπολογικό της Αλβανίας* αναπαράγει με επιτυχία παλιότερα πρότυπα πάνω στο μοτίβο αυτό, συνδυάζοντας εύστοχα τις υπερρεαλιστικές καταβολές του ποιητή με τρόπους που έρχονται από το χώρο της δημοτικής παράδοσης (π.χ. ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος ατόφιος ή παραλλαγμένος):

*Άνευ γι αυτόν που κάρηκε μεσ’ τη ζωή
Όπως η μέλισσα μέσα στον θυμαριού το ανάβρυσμα
Για την αυγή που νήγινε στα χωματένια στήθια
Ενώ μνηόσε μιαν ημέρα πάλλαμψη
Για τη νιφάδα που άστραψε μεσ’ στο μυαλό κι εσθίστη
Τότες που ακούστηκε μακριά η σφουρηγματιά της σφαίρας
Και πέταξε ψηλά θρηνώντας η Αλβανίδα πέρδικα! (ΙΓ’)*

Αλλά για τον Ελύτη αυτή ήταν μια λύση προσωρινή· το μαρτυρεί η μακρά περίοδος των πειραματισμών του (*Καλωσύνη στις λυκοποριές, Αλβανιάδα*) από την οποίαν τίποτε ουσιαστικά δεν περιέλαβε ο ίδιος στο επίσημο σώμα του έργου του. Είναι εμφανές ότι η νέα θεματική, στην οποία κυριαρχεί ο θάνατος σε εμπλοκή με το θέμα της ιστορικής δικαιοσύνης ως πολιτικού, κοινωνικού και ηθικού αιτήματος του Ελληνισμού, απαιτούσε μια καινούρια σύνθεση πολύ πέραν της εύκολης λύσης του *Άσματος*, αν ο ποιητής ήθελε να μην παραμείνει στο επίπεδο της γραφικότητας και των επετειακών αναφορών. Για τη σύνθεση αυτή ο Ελύτης εκμεταλλεύτηκε τόσο τις κατακτήσεις της υπερρεαλιστικής γραφής και του μοντερνισμού γενικότερα (ιδίως του κυβισμού) όσο και τις μορφές του λόγου που κληροδότησε η παράδοση του μεσαιωνικού και νεώτερου Ελληνισμού, από τη βυζαντινή υμνογραφία ως τις

απόπειρες του πεζού λόγου των ιστορικών αφηγημάτων, των Απομνημονευμάτων και του Σολωμού. Είναι σαφές ότι το εγχείρημα προϋποθέτει μια βαθιά γνώση της παράδοσης αυτής. Αλλά η επιτυχία του στο *Άξιον Εστί* οφείλεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο συντέθηκαν, σε μια ενιαία οργανική ενότητα, όλα τα παραπάνω στοιχεία. Ο ποιητής κατόρθωσε, αξιοποιώντας τα διδάγματα του κυβισμού⁸ και υλοποιώντας τις απόψεις του για μια *ποίηση αρχιτεκτονικών επινοήσεων και ηλιακής μεταφυσικής*, να οργανώσει ένα ποιητικό σύμπαν όπου η αλχημεία των επιμέρους μερών του (ποσοστό δόσης και θέση) παρήγαγε μια φαντασμαγορία των περιπετειών του Ελληνισμού και του ποιητή, που αναπαριστά όμως την περιπέτεια της ανθρωπότητας μέσα στο κοσμικό γίγνεσθαι. Το *Άξιον Εστί* συνιστά τη πρώτη, και ίσως τη σημαντικότερη, επιβεβαίωση της *κοσμολογικής διάστασης* του ποιητικού του λόγου, η οποία ανιχνεύεται, ταυτόχρονα και εξίσου, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή του έργου.

Ο θάνατος, ως *ένα* από τα στοιχεία στον συμπαντικό κόσμο του *Άξιον Εστί*, λειτουργεί όπως ακριβώς και στο επίπεδο της φυσικής δημιουργίας: παίζει σοβαρό ρόλο στην οργάνωση της δομής του, υποδεικνύει με την παρουσία του την ιδιαίτερη μορφή και την κατανομή των διαφορετικών μερών του ανάλογα με αυτή και διαμορφώνει, στη συμπλοκή του με τα άλλα θέματα, τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Έτσι, στη «Γένεση», για την οποία επιλέγεται η αφηγηματική μορφή του 'ελευθερού' στίχου, όπως διαμορφώθηκε στα πλαίσια του μοντερνισμού, η δημιουργία του θανάτου ως *μεγάλου Κενού* που επιζητεί την πλήρωσή του, συντελείται στον τελευταίο (7^ο) ύμνο με έναν τελετουργικό τρόπο, ο οποίος υπογραμμίζεται από την εναλλαγή ή επικάλυψη μετρικών ποδών αναπαίστου, τροχαιού και ιάμβου:

*το κενό του Θανάτου για το Βρέφος το Ερχόμενο
το κενό του Φονικού για τη Δικαία Κρίση
το κενό της Θυσίας για την Ίση Ανταπόδοση
το κενό της Ψυχής για την Ευθύνη του Άλλου...*

Στα «Πάθη», το νόημα του θανάτου οργανώνεται γύρω από τα «Αναγνώσματα»: η επιλογή της μορφής αυτής σχετίζεται με την 'ιστόρηση' του θέματος στο πιο άμεσο επίπεδο της πρόσληψης του έργου, δηλαδή της Ιστορίας. Αλλά το νόημά του εμπλουτίζεται και αποκτά μια πρισματικότητα, που ξεπερνά το ιστορικό και ολοκληρώνεται στο οντολογικό επίπεδο, μέσα από τις αντανakλάσεις του τόσο στη συλλογική (λαός) όσο και στην ατομική (ποιητής) πλευρά του ποιητικού υποκειμένου. Έτσι τα «Άσματα» και οι «Ψαλμοί» προτιμώνται, εκτός από άλλους, γενικότερους λόγους ποιητικής αρχιτεκτονικής και οικονομίας, και για το γεγονός ότι στα μέρη αυτά ερμηνεύεται, ανασκευάζεται και ανατρέπεται εν τέλει η ακατανόηση και καταστρεφική, στο ιστορικό επίπεδο, παρουσία του θανάτου που προκαλεί ο άνθρωπος. Τα «Άσματα» με την απλή δομή τους, που πλησιάζει τη φόρμα του λαϊκού τραγουδιού και της υμνογραφίας, και οι «Ψαλμοί», ως πρωτότυπη σύνθεση των νεωτερικών στοιχείων της ποιητικής εκφοράς, αναπαριστούν με τη μορφή τους τη διαδικασία αυτή στο επίπεδο τόσο της συλλογικής όσο και της ατομικής ποιητικής συνείδησης. Η ενσωμάτωση, τέλος, του θανάτου στο «Δοξαστικόν» μέσα στην αέναη φυσική και κοσμική ροή συντελείται στα πλαίσια μιας μορφής, η οποία, με τα σύντομα τετράστιχα των ποικίλων εναλλαγών στους μετρικούς τους πόδες,

⁸ Για τον τρόπο είναι με τον οποίον εκμεταλλεύτηκε ο Ελύτης τις αισθητικές εφαρμογές του κυβισμού στη σύνθεση του *Άξιον Εστί* διαφωτιστικό το άρθρο της Ελένης Κουτρινάου: «Το *Άξιον Εστί* και η αισθητική του κυβισμού», Δεκαέξι κείμενα για το *Άξιον Εστί*, Ίκαρος, Αθήνα, 2001, σελ. 36-55

αναπαριστούν τη λαμπρή κίνηση της ζωής, η οποία, όταν παίρνει ανάσα, αυτό γίνεται μόνο για να δοξολογηθούν τα κορυφαία της στοιχεία, έως ότου τα τελικά δίστιχα εντάξουν ολοκληρωτικά το θάνατο μέσα στον κύκλο της αιωνιότητας.

Οι *Τύψεις* αποτελούν μια κρίσιμη καμπή στο έργο του Ελύτη και για τους λόγους που αναφέρθηκαν αλλά και γιατί στη μορφή της συλλογής ο ποιητής φαίνεται να βρίσκει τον πιο χαρακτηριστικό τύπο έκφρασης της λυρικής του φυσιογνωμίας. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η κατάκτηση αυτή γίνεται σε ένα έργο που έχει ως κεντρικό του θέμα το θάνατο, προϋποθέτει δηλαδή την αποδοχή του στο χώρο του προσωπικού μύθου ως στοιχείου που τον εμπλουτίζει και τον φωτίζει με έναν διαφορετικό τρόπο. Χαρακτηρίσαμε τις *Τύψεις* αποτέλεσμα της λυρικής απόσταξης του *Άξιον Εστί*. Η νέα αισθητική μορφή που συλλαμβάνεται προκύπτει από την ανάγκη να παρασταθεί αποτελεσματικά, που σημαίνει με *διαφάνεια*, το πυκνό και βαρύ νόημα του ποιητικού περιεχομένου. Γι' αυτό, οι *Τύψεις* χαρακτηρίζονται από την λιτότητα και τη σοφή οικονομία στη χρήση των γλωσσικών και των εκφραστικών μέσων. Πρόκειται για μια συσπείρωση του λόγου προς τις πηγές του, μια συμπύκνωση στα ουσιώδη στοιχεία του, ώστε να αποκαταρθεί από κάθε περιττό στοιχείο που θα μπορούσε να θολώσει το νόημα αυτό. Το λεξιλόγιο περιορίζεται στα πλαίσια της κοινής, ομιλούμενης νεοελληνικής γλώσσας, αλλά οι λέξεις, μέσα στα συμφραζόμενά τους και στο ρυθμικό σύστημα των στροφών, λαμβάνουν μιαν εξαιρετική επισημότητα και ένα ασυνήθιστο βάρος. Αυτό το επιτυγχάνει ο Ελύτης με πολλούς τρόπους. Αναφέρω τους σημαντικότερους.

Ο πρώτος, τον οποίο συναντούμε ήδη στους *Προσανατολισμούς*, είναι η χρήση του αρχικού κεφαλαίου γράμματος, τόσο στην αρχή κάθε στιχουργικής ενότητας όσο και σε κάποιες από τις λέξεις, που είναι φορείς βασικών εννοιών για το ποιητικό νόημα της συλλογής.⁹ Οι λέξεις αυτές σηματοδοτούν την πορεία του ποιητικού νοήματος από ποίημα σε ποίημα και ταυτόχρονα συμβάλλουν – και για το λόγο ότι πολλές απ' αυτές προέρχονται από το θρησκευτικό χώρο, παγανιστικό και χριστιανικό – στην ατμόσφαιρα της τελετουργίας σχετικά με το θάνατο και την αναγέννηση, η οποία διατρέχει όλη τη συλλογή. Ο δεύτερος λόγος αφορά σε μια ιδιάζουσα γλωσσική μείξη, την οποίαν επιχειρεί ο ποιητής με μεγάλη επιτυχία: μέσα στο καθημερινό λεξιλόγιο, που αποτελεί το βασικό λεκτικό κορμό του έργου, ενσωματώνει λέξεις και εκφράσεις με λαϊκή (δημοτική) προέλευση και εκφορά¹⁰, λέξεις με αντίστοιχη λόγια ή πολιτογραφημένες ήδη στην ελληνική ποιητική παράδοση¹¹, λέξεις που προέρχονται από τον επιστημονικό λόγο και θα μπορούσαν,

⁹ Τις παραθέτω: *Κοίμηση του Δελνίνου, Εκείνη, Μόνη, Όρθια, Άγγελο, Ιεροδούλου, Μεγάλου Κυνός, Παρθένου* («Ο αγράμματος και η ωραία»), *Κακό* («Η αυτοψία»), *Σκοτεινά Μεγάλα Μέρη, Ασάλεντο, Αδή, Καπρός, Κουλάδες, Όρη, Δέντρα, Ποταμοί, Δήμιο, Πόλου, Αρετή, Ορους, Αντρός, Γενναίων* («Ο ύπνος των Γενναίων – Παραλλαγή»), *Ανέλπιστου* («Λακωνικόν»), *Μεσημέρι, Κόρη του Ευθυδίκου, Μόνος, Ελέους, Θεούς* («Καταγωγή του τοπίου...»), *Μονή Φωτός, Κιβωτό, Καιροί, Κακό, Καιρού, Γυναίκα η Χλοοφόρος, Θεός, Τρίλια της Παράδεισος* («Ο άλλος Νέες»), *Ναό του Μοσχοφόρου, Στάχ, Νέα Ζώδια, Κεραυνού, «Της Μεταμορφώσεως»* («Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»).

¹⁰ *αλαφράδα, αθάλη, έμπαση, αποθαμένοι, καθαρότη, σιμά, σα να μην κάτεχα, λιόριζα, μια πυράδα... του 'χε αρπάξει τα σωθικά, βολετό, λιβανιά, αρχινούσε, δεν έσωνε, γδικιωμένα, ή μήνα κα ήμουν', τραχύτη, κορφή, η άμμο, να ξεδώσω, πρωμνήσιο, το ραμφί, αργότη, χοχλίδια, τσακίζεται, σσί, αρρεβόνας, γαροφαλλόνερο*

¹¹ *κατοικίδια, στην θαλάσσης, μέγα βάθος, Ιεροδούλου, αποτρόπαιοι, του αντρός, ευρέθηκε, κρανωπή, ίχνη γλαυκού, εστάθη, πάρεξ, ψήγματα, ήβη, αβρή, καταλόμε, αναφρούσανε, το μένος, σθεναρή, σήπονταν, πέμπει, του αιθέρος, έκπαγλο, του Ελέους, ευφροσύνη, έψανε, χλευασμούς, να χρίσω, πενιχρό, ανίερος κάματος, βλοσυροί*

υπό άλλες συνθήκες, να χαρακτηριστούν 'αντιποιητικές'¹² και ελάχιστες δικής του επινοήσης, μέσα στο πλαίσιο των μηχανισμών παραγωγής της ελληνικής γλώσσας¹³. Όπως στον «Άλλο Νώε» ο ποιητής-ασκητής σώζει στην Κιβωτό του λέξεις από το *πενιχρό της πίκρας λεξιλόγιο*, έτσι και ο Ελύτης σώζει στο κειμενικό σώμα των *Τύψεων* το *ουσιώδες της ποίησης λεξιλόγιο*, μέσα στην *τέλεια σύνταξη* του οποίου ανιχνεύεται η δική του παρουσία, καθώς «πασχίζει να ξυπνήσει τα πράγματα από τη νάρκη τους... να ξαναφέρει τις λέξεις στην κατάσταση του νεογέννητου». (*Ανοιχτά χαρτιά*, «Πρώτα-πρώτα», σελ. 32)

Ένας τρίτος λόγος εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η μείξη και η διασπορά των λέξεων μέσα στο κείμενο. Ο τρόπος αυτός συμβάλλει, ώστε να δημιουργείται ένα γλωσσικό ποιητικό ιδίωμα, μια *ποιητική ιδιόλεκτος*, που αίρει τη γλώσσα πάνω από την καθημερινότητά της, της δίνει τη διάσταση της επίσημης τελετουργίας (με σαφείς αναφορές στον πολιτισμό, του οποίου είναι φορέας) και δημιουργεί το ιδιαίτερο ύφος που επιθυμεί ο ποιητής, απόλυτα εναρμονισμένο με το ποιητικό περιεχόμενο και τους στόχους του· αντιστοιχεί ταυτόχρονα στην (και υλοποιεί την) αρχιτεκτονική της συλλογής, καθώς και τις συντακτικές και μετρικές δομές των στροφικών συστημάτων. Μιλώ για στροφικά συστήματα και όχι για στροφές, διότι οι στίχοι εκτείνονται στο μέγεθος της στροφής ή η στροφή συμπτυνώνεται στο μέγεθος του στίχου. Το επιμέρους ποιητικό νόημα κάθε φορά συνεχίζεται σε περισσότερες από μία στροφές ή στίχους και ολοκληρώνεται σ' ένα ολόκληρο σύστημα, του οποίου η μορφή και ο ρυθμός αντιστοιχεί στο νόημα αυτό. Π.χ.:

*Λόγια μόλις των κυμάτων ή μισομαντεμένα σ' ένα θρόι-
σμα, κι άλλα που μοιάζουν των αποθαμένων κι αλα-
φιάζονται μέσα στα κυπαρίσσια, σαν παράξενα ζώ-
δια, την μαγνητική δορυφορώντας κεφαλή της άναβαν.
Και μία*

*Καθαρότη απίστευτη άφηνε, σε μέγα βάθος μέσα της, το
αληθινό τοπίο να φανεί,*

*Όπου, σιμά στον ποταμό, παλεύανε τον Άγγελο οι μαύ-
ροι άνθρωποι, δείχνοντας με ποιον τρόπο γεννιέται η
ομορφιά*

Ή αυτό που εμείς, αλλιώς, το λέμε δάκρυ.

*Κι όσο βαστούσε ο λογισμός της, ένωθε, εξεχειλίζε
την όψη που έλαμπε με την πίκρα στα μάτια και με
τα πελώρια, σαν παλιάς Ιεροδούλου, ζυγωματικά,*

¹² μαγνητική, δορυφορώντας, ζώδια, αμφιβληστροειδής, εγκέφαλος, Πόλος, καταβάλλει τον οβολό, κατακυρώνει, ιερατικό στάδιο, λεξιλόγιο, ουράνιο, μούρια, μηρυκάζει: οι λέξεις αυτές ανήκουν επίσης στην αμέσως προηγούμενη κατηγορία.

¹³ αποχρηματοδω, απομαγνητίζω· κατά το αποβουτυράνω, αποκληρώνω κ.τ.λ., μελανουργώ· κατά το μεγαλοουργώ, ιερούργω κ.τ.λ., σημαφόρος· κατά το σημαιοφόρος, αποθηριώνομαι· κατά το αποκτηνώνομαι, παντρειωτικός· από το παντέρημος με την παραγωγική κατάληξη -ικός, ουρανικός· ευκάλυπτος· κατά το ουρανικό σύμφωνο, Άλλοφóρος· κατά το ζωφόρος

*Τεντωμένα στ' ακρότατα σημεία του Μεγάλου Κυνός
και της Παρθένου.*

Στο απόσπασμα αυτό, από τον «Αγράμματο και την Ωραία», δυο επιμέρους νοήματα ολοκληρώνονται σε δυο στροφικά συστήματα. Το πρώτο (*Λόγια ... δάκρυ*) αποτελείται από τέσσερις στιχουργικές ενότητες (η τελευταία ένας στίχος μόνο), ενώ το δεύτερο (*Κι όσο... Παρθένου*) από δύο. Στα συστήματα αυτά μπορούμε να εντοπίσουμε τα κυριότερα χαρακτηριστικά των συντακτικών και μετρικών δομών σε σχέση με το λεξιλόγιο, έτσι όπως αναπτύσσονται στις *Τύψεις*. Κατ' αρχήν, ο ελεύθερος στίχος ξεδιπλώνεται μ' έναν τρόπο που οδηγεί σ' έναν εσωτερικό ρυθμό δεσμευτικό για τη μορφή του, ενώ ο ρυθμός εξαρτάται κάθε φορά από τη φυσιολογία των λέξεων που χρησιμοποιούνται ως φορείς του ποιητικού νοήματος. Οι λέξεις *αποθαμένων* και *καθαρότη* λ.χ., πέρα από το γεγονός ότι μεταφέρουν την ατμόσφαιρα της λαϊκής (δημοτικής) παράδοσης του ποιητικού λόγου, συμβάλλουν καθοριστικά και στο ρυθμό του στροφικού συστήματος: αυτό, με τη σειρά του, έχει σχέση με τη λανθάνουσα λειτουργία των ποιητικών μέτρων μέσα στην 'πεζοφανή' ανάπτυξη του, και μάλιστα με την εναλλαγή ή την επικάλυψή τους: *Λόγια μόλις των κυμάτων-τροχαίος (-υ)- ή μισομαντεμένα σ' ένα θρόισμα - ιάμβος (υ)-· κι άλλα που μοιάζουν των αποθαμένων-δάχτυλος(-υυ)· Καθαρότη απίστηνη άφηνε σε μέγα βάθος-ανάπαιστος (υυ)-· σε μέγα βάθος μέσα της, το αληθινό τοπίο να φανεί-ιάμβος(υ-)*. Στο «Λακωνικόν» επίσης: *Ο καημός τον θανάτου-ανάπαιστος(υυ)-· τόσο με πυρπόλησε που η λάμψη μου επέστρεψε στον ήλιο-τροχαίος(-υ)*.¹⁴

Οι συντακτικές δομές, επίσης, με την συχνή ανορθοδοξία τους αλλά και την ηθελημένη τους ασάφεια, πολλαπλασιάζουν και οξύνουν τις εκδοχές του ποιητικού νοήματος. Το υποκείμενο π.χ. βρίσκεται στην αρχή της στιχουργικής ενότητας και το ρήμα του στο τέλος, το αντικείμενο του ρήματος διαχωρίζεται από τον επιθετικό του προσδιορισμό με την παρεμβολή μιας τροπικής μετοχής που, συνημμένη στο υποκείμενο του ρήματος, βρίσκεται κι αυτή μακριά του (*Λόγια... τη μηχανική δορυφορώντας κεφαλή της άναβαν*), ενώ ανάμεσά τους αναπτύσσεται μια αλληλουχία προσδιορισμών και παρομοιώσεων με ποικίλες εκφορές, που τυπικά αναφέρεται στο υποκείμενο αλλά, ουσιαστικά, χρωματίζει νοηματικά τις ενέργειες που δηλώνονται με τη μετοχή και το ρήμα (*... μόλις των κυμάτων ή μισομαντεμένα σ' ένα θρόι- / σμα, κι άλλα που μοιάζουν των αποθαμένων κι αλα- / φιάζονται μέσα στα κυπαρίσσια, σαν παράξενα ζώ- / δια...*). Πολλές φορές, η μετοχή δηλώνει μια ενέργεια που την διεκδικούν περισσότερα του ενός υποκείμενα, πολλαπλασιάζοντας έτσι τις ερμηνευτικές δυνατότητες του αναγνώστη π.χ., *δείχνοντας με ποιόν τρόπο γεννιέται η / ομορφιά*: Ποιος; Οι *μαύροι άνθρωποι*, η *Καθαρότη*, ή μήπως η ίδια η *Ωραία*; Ο αναγνώστης επιλέγει και ανάλογα με την επιλογή του το ποιητικό νόημα τροποποιείται, χωρίς να κινδυνεύει από αυθαίρετη παραβίαση. Άλλες φορές, πάλι, αυτονομείται στιχουργικά από το ρήμα εξάρτησης ή από το όνομα, στο οποίο αναφέρεται, και υποβαστάζει με τη δυναμική της το νόημα ενός νέου στίχου ή μιας νέας στιχουργικής ενότητας: *Τεντωμένα στ' ακρότατα σημεία του Μεγάλου Κυνός / και της Παρθένου*: ή αποκτά μian αυτοδύναμη παρουσία, σε μια συντακτική σχέση ασάφειας με το ρήμα, η οποία αιφνιδιάζει τον αναγνώστη και τον αναγκάζει να επανατοποθετηθεί απέναντι στο ποιητικό νόημα: *Το φως δουλεύοντας τη σάρκα μου, φάνηκε μια στιγμή / στο στήθος το μενεξέδι αποτόπωμα..., Το νερό αναστρέφοντας το*

¹⁴ Αξιοσημείωτη είναι η εναλλαγή των ίδιων ακριβώς μέτρων στην «Ημέρα της Λαμπρής» από το *Λάμπρο* του Δ. Σολωμού: *Καθαρότατον ήλιο...-ανάπαιστος: ήλιο επρομνούσε... τροχαίος: και από κει κινημένο-ανάπαιστος: αργοφρούσε / τόσο γλυκό στο πρόσωπο τ' αγέρι-ιάμβος*

ρέμα του, μήκα στο νόημα της μυρσίνης... («Καταγωγή του τοπίου...»), Πριν ή μετά το βλέμμα που / θα μ' απολιθώσει, το δεξί χέρι ψηλά κρατώντας ένα / πλώριο γαλάζιο Στάχν. («Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»)

Η υποθέτηση του ρήματος ή η παράληψή του παίζουν, επίσης, σημαντικό ρόλο στη δομή και στο ρυθμό των στροφικών συστημάτων. Συνήθως, η στιχουργική ενότητα δεν ξεκινά με ρήμα· το εντοπίζουμε προς το τέλος της ή κατά την ανάπτυξή της και η θέση του σχετίζεται με την ανατροπή της 'κανονικής' συντακτικής σειράς (υποκείμενο – ρήμα – αντικείμενο) ή με την παρουσία άλλου ρήματος δίπλα του, οπότε παρουσιάζεται το φαινόμενο του απότομου περάσματος σε άλλο πρόσωπο: *Λόγια... την... κεφαλή της άναβαν* (Υ.Α.Ρ.), *όπου... παλεύανε τον Άγγελο οι μαύροι άνθρωποι* (Ρ.Α.Υ.), *Κι όσο βαστούσε ο λογισμός της, ένωθε, εξεχείλιζε*. Στο τελευταίο παράδειγμα, η απότομη μετάβαση από το τρίτο στο δεύτερο πρόσωπο σπάει τη ροή της αφήγησης και υπογραμμίζει τη συμμετοχή του φορέα της σ' αυτά που αφηγείται. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο στίχο: *Το 'να χέρι μπρος, έλεγες πολεμούσε ν' αρπαχτεί απ' το / μέλλον...* («Ο ύπνος των Γενναίων») Ελάχιστες φορές η στιχουργική ενότητα ξεκινά με ρήμα. Όταν συμβαίνει αυτό, τότε υπογραμμίζεται μια πράξη θεμελιακή, απ' αυτές που συγκροτούν τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος: *Μυρίζουν, Διάβαζαν* («Ο ύπνος των Γενναίων»), *Άδραξε, Ζήλεψα, Είπα* («Καταγωγή του τοπίου»), *Εριζα* («Ο άλλος Νώε»). Η παράληψη του ρήματος χαρακτηρίζει κυρίως την εκφορά της βασικής νοηματικής ενότητας κάθε ημέρας στις «Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»: ΚΥΡΙΑΚΗ.—*Πρωί, στο Ναό του Μοσχοφόρου*. ΔΕΥΤΕΡΑ.—*Παρουσία χλόης και νερού στα πόδια μου*. ΤΡΙΤΗ.—*Εξοδος των αριθμών*. ΤΕΤΑΡΤΗ.—*Από την άλλη μεριά του Κεραυνού*. ΠΕΜΠΤΗ.—*Ανοιχτή θύρα: σκαλοπάτια πέτρινα...* ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ.—*«Της Μεταμορφώσεως» των γυναικών...* ΣΑΒΒΑΤΟ.—*Κυπαρίσι από το σόι μου...* Η εκφορά αυτή, καθώς υλοποιείται με ονοματικά σύνολα και προσδιορισμούς, δημιουργεί την ατμόσφαιρα μιας τελετουργικής αναγγελίας, η οποία αντιστοιχεί πλήρως στον αποφθεγματικό-ερμητικό χαρακτήρα του τελευταίου ποιήματος της συλλογής.

Αλλά μια τέτοια εκφορά του ποιητικού λόγου δεν θα μπορούσε να επιτελέσει το σκοπό της παρά μόνο στα πλαίσια μιας στέρεης δομής· και από την άποψη αυτή, οι *Τήψεις* αποτελούν μία από τις επιτυχέστερες υλοποιήσεις των διακηρυγμένων προθέσεων του ποιητή για το *ιδανικό ποίημα*. Ας ξαναθυμηθούμε το σχετικό απόσπασμα από τα *Ανοιχτά χαρτιά* («Το χρονικό μιας δεκαετίας», σελ. 353,354):

«... δεν μπορεί να έχει νόημα η τεχνική, σήμερα, παρά μόνον εάν φτάνει πραγματικά στο υψηλό σημείο να γίνεται κι αυτή μέρος του περιεχομένου. Και για τούτο ακριβώς, ο φείλει να είναι μια επινόηση προσωπική κι όχι μια μέθοδος ο σ μ έ ν η. Η Αρχιτεκτονική για μένα, δεν είχε τη σημασία μιας, από τα πριν στημένης, σκαλωσιάς. Πολύ περισσότερο, δεν είχε σχέση με τις επιδιώξεις των σχηματικών ιδιορρυθμιών που αγαπούν να καλλιεργούν συνήθως οι εποχές της παρακμής. Δεν αποτελούσε με κανένα τρόπο μια νοσταλγική επιστροφή στην παλιά μορφολατρεία. Βρισκόμουν στους αντίποδες όλων αυτών όταν ζητούσα, από το ιδανικό ποίημα, ν' αποτελεί μικρογραφία ενός ηλιακού συστήματος πλήρη, με την ίδια αταραξία και το ίδιο ύψος αιωνιότητας στο σύνολο, την ίδια αέναη κίνηση στα επί μέρους συστατικά στοιχεία του. Έτσι αντιλαμβάνομαι και σήμερα την πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος, σα μονάδας κλειστής, καθώς και την τελική αυτοδύναμη εξακτίνοσή του, από την άποψη πάντα του νοήματος του συγκεκριμένου που η έμπνευση κάθε φορά εντοπίζει, απομονώνει και φωτίζει. Με τη διαφορά ότι, για να λάβει σώμα και να υποδυθεί αποτελεσματικά τη θέση του ήλιου, καθώς και την απώτερη αποστολή του μέσα στο σύστημα των εικόνων και των εννοιών που συμπρασφύρει, το νόημα αυτό, είναι ανάγκη να συναναπτύσσεται αδιάκοπα και παράλληλα με μια συμβολική μεταγραφή του σε ρυθμικής και στροφικής οφής γνωρίσματα, ανάλογα με εκείνα που καθιστούν αισθητή στην ανθρώπινη νόηση, την έννοια του χρόνου.»

Πράγματι, αν δούμε τη συλλογή σαν ένα ενιαίο ποίημα που συγκροτεί ένα «ηλιακό σύστημα», στο πυρήνα του εντοπίζεται το συγκεκριμένο ποιητικό νόημά του, το οποίο μάλιστα ταυτίζεται με τον ήλιο, το νόημα *είναι* ο ίδιος ο ήλιος («Λακωνικών»). Έτσι, η συλλογή διαμορφώνεται πυρηνικά, καθώς οι τροπές του ήλιου συγκροτούν στο κειμενικό σώμα τις τροπές του ποιητικού λόγου. Το σύστημα δηλαδή των εικόνων και των εννοιών που συμπαρασύρει το πυρηνικό νόημά της συνιστά μια συμβολική μεταγραφή του σε τέτοια *γνωρίσματα ρυθμικής και στροφικής υφής*, όπως διαπιστώσαμε, ώστε η ανάπτυξη και η κατανομή των μερών της συλλογής να υπαγορεύεται από την ανάπτυξη και κατανομή των εικόνων και των εννοιών της: ταυτόχρονα, η διαδικασία αυτή καθιστά αισθητή στη νόηση του αναγνώστη την έννοια του χρόνου, και μάλιστα, όπως τονίστηκε ήδη, στις τρεις διαστάσεις του (παρελθόν, παρόν, μέλλον) και σε τρεις επάλληλους κύκλους: του ημερονυκτίου, της εβδομάδας και του έτους. Ο αριθμός 7 (εξηγήσαμε γιατί τα ποιήματα είναι 8) λειτουργεί ως δομική αρχή καταμερισμού των εικόνων και των εννοιών της συλλογής στα αντίστοιχα μέρη της. Αν σκεφτούμε ότι στις *Τύψεις*, για πρώτη φορά, ο θάνατος ενσωματώνεται στον ήλιο, τότε οι τροπές του λόγου, που συγκροτούν το σώμα του κάθε μέρους, παρακολουθούν κατ' ουσίαν τις τροπές του νοήματος του θανάτου που διατρέχει όλη τη συλλογή.

Αν επιμείναμε τόσο στις *Τύψεις* είναι γιατί, κατά τη γνώμη μου, ο Ελύτης διαμορφώνει οριστικά στη συλλογή τις βασικές συντεταγμένες του ποιητικού του λόγου, κατασταλάζει στην ποιητική του ιδιόλεκτο, με την οποίαν αισθάνεται ότι πραγματοποιεί το προσωπικό ποιητικό του όραμα, ότι αποτυπώνει πρωτότυπα την ιδιαίτερη παρουσία του στον ποιητικό χώρο, από τη στιγμή ιδίως που το θέμα του θανάτου γίνεται αποδεκτό στο χώρο του προσωπικού και του ποιητικού του μύθου και ανιχνεύεται, άλλοτε ως κύριο και άλλοτε ως παράλληλο, σε όλες σχεδόν τις ποιητικές πραγματώσεις που θα ακολουθήσουν. Βέβαια, ο ποιητής δεν θα πάψει να ενδιαφέρεται για (και να ανανεώνει) την τεχνική του, μέχρι το τέλος της ποιητικής του πορείας. Θα προχωρήσει και σ' άλλες δομικές και μορφικές πραγματώσεις, πιστός πάντα στην άποψή του ότι *η τεχνική δεν είναι μια μέθοδος δοσμένη*, ακόμη κι αν την εφηύρε ο ίδιος, αλλά πρέπει να προκύπτει κάθε φορά ανάλογα με τη φύση του ποιητικού υλικού και τους στόχους, τους οποίους θέλει να υπηρετήσει. Όμως, ο τρόπος, με τον οποίον συγκροτείται το κειμενικό σώμα των *Τύψεων*, ως ενιαίο οργανικό σύνολο νοηματικών, γλωσσικών, δομικών και ρυθμικών σχέσεων ανιχνεύεται, με διάφορες παραλλαγές και τροποποιήσεις, σε πολλές από τις σπουδαιότερες συλλογές που θα ακολουθήσουν: σχεδόν αυτούσιος αναγνωρίζεται στο *Φωτόδεντρο* και τη *Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά*, περισσότερο εμπλουτισμένος και σύνθετος, στο κορυφαίο, από την άποψη της θεματικής του θανάτου αλλά και της αισθητικής πραγμάτωσης, έργο του *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, για να καταλήξει στο δύστροπο και δύσβατο γλωσσικό τοπίο της συλλογής *Αντικά της Λύπης*.

Και στα τρία αυτά έργα, ο Ελύτης καταφεύγει είτε στην 'επιδείνωση' (ή την επίταση) των χαρακτηριστικών του τρόπου που χρησιμοποίησε στις *Τύψεις*, είτε στην εφαρμογή κάποιων καινοτομιών που τον καθιστούν περισσότερο πρισματικό, σύνθετο και 'δυσπρόσιτο'. Η δόμηση και των τριών συλλογών πάνω στον αριθμό 7 (στο *Φωτόδεντρο* επαναλαμβάνεται η μέθοδος της παραλλαγής στο ποίημα «Τα δυο του κόσμου», με αποτέλεσμα τα ποιήματα να είναι 21+1· στα *Ελεγεία* τα ποιήματα είναι 14 και στο *Αντικά της λύπης* 7), κάτι που ισχύει για το σύνολο σχεδόν του ποιητικού του έργου, παραμένει, όπως παραμένουν και οι βασικοί τρόποι εκφοράς που ανιχνεύσαμε στις *Τύψεις*. Οι αλλαγές όμως που εντοπίζονται μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

α) Στην αύξηση του διαστήματος ανάμεσα σε νοηματικές ομάδες λέξεων, ώστε, στα πλαίσια ενός στίχου, ή στη συνεχή ροή της στροφικής ενότητας, να υπάρχει η αίσθηση περισσότερων στίχων· το αυξημένο αυτό διάστημα ταυτίζεται συνήθως με την ανάσα της ανάγνωσης και υποκαθιστά τη στίξη, η οποία περιορίζεται στα ελάχιστα δυνατά σημεία. Ο τρόπος αυτός χρησιμοποιείται κυρίως στο *Φωτόδεντρο*. Π.χ.: *Βράδυ αράχνης τι ωραία μυρίζει γύρω μου η αεελ- / πισία // Έχει τη δύναμη σιμά πολύ και αόρατης γαζίας / όπως / τότε που βάδιζα μ' ένα κορίτσι ανίποπος...*

β) Στην προϊούσα απορύθμιση των συντακτικών δομών με την επίταση των χαρακτηριστικών που επισημάνθηκαν στις *Τύψεις*, όπως είναι η ανορθόδοξη συντακτική σειρά, η οποία συνοδεύεται με μια εκφραστική πυκνότητα που καθιστά το κείμενο νοηματικά δύσβατο αλλά όχι σκοτεινό. Η εκφορά αυτή κορυφώνεται στη συλλογή *Δυτικά της λύπης* (π.χ.: *Μέσα σε περιβόλια του πορτοκαλιού χρυσά και της σμίλης όμορα / λόγια / Τέντες προτού απλωθούν κι άλλες μετέωρες απολεσθέντων πόλων / Αιφνιδίως οι τροχασμοί. «Της Εφέσου»)* και συνδυάζεται με μία, φαινομενικά, αυθαίρετη χρήση της στίξης, η οποία όμως πολλαπλασιάζει τις εκδοχές του νοήματος (π.χ.: *Τώρα στη βάρκα όπου κι αν μπεις άδεια θα φτάσει / Εγώ αποβλέπω σ' έναν μακρύ θαλασσίνο Κεραμεικό... «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμολογιστού», (Ελεγεία), την περαιτέρω διάσπαση μιας νοηματικής ενότητας με την παρεμβολή ενδιάμεσων υπο-νοημάτων και την αύξηση, επομένως, της απόστασης ανάμεσα στις λέξεις που τη συγκροτούν, την απροσδόκητη θέση και 'συμπεριφορά' του ρήματος και άλλα επιμέρους στοιχεία, τα οποία, δημιουργούν ένα νέο ύφος: μια μείξη της τελετουργικής εκφοράς του ποιητικού λόγου με στοιχεία που προσιδιάζουν σε μια 'παιδική' ή 'ναϊφ' σύλληψη και γλωσσική έκφραση του κόσμου (π.χ.: *Ωρα της κρίσεως: Ή τον πλιν ο βρόγχος ή / Κλαράκι πίπου κλίμακα του πράσινου ανεβαίνοντας / Δύο και τρεις περιστερωμένες ρίχνει προπομπός του θέρους πνοές / ο Ερμίσκος... «Ροδαμών και Ήβης» ή Βρέφος το σε βυζί βάζουν οι Γενοβέζες. Και με βαρύ / Κόκκινο πάνω σε ουρανό περιλαίμιο προχωρούν / Μ' άππρα σαλβάρια οι ουλεμάδες... «Προς Τροίαν», Όμως δεν ποτέ ομορφιά μού εδανείστηκεν ο χρόνος, «Σε μπλε Ιουλίτας», *Δυτικά της λύπης*).**

γ) Στην απόκλιση, μέσα στο πλαίσιο αυτό, σε μια πιο λόγια εκδοχή της ελληνικής γλώσσας και η χρήση όλο και πιο σπάνιων λέξεων, που αντλούνται από το απώτερο παρελθόν της ή κατασκευάζονται από τον ποιητή· εδώ εμφανίζεται και το φαινόμενο της *ασημίας* των λέξεων (συχνό στο έργο του Ελύτη και από παλιότερα)¹⁵, με σκοπό όμως την αναλογική λειτουργία ή την πολυσημία τους (π.χ. στα *Ελεγεία*: *περιπατούν – ξέρει να ομιλεί και από κει που η αλήθεια εκβάλλει – έκτοτε, μέγιστον ήταν το μάθημα – ανεμοκλείτια – ιλύ του νου – χλώρης της ουρανίας – άτρακτος από άνθη, Ο Αντόπνος, ο Αλογάρης, η Ευλωπούσα – καταρκυθμεύω – εναποθέτει τα νεογνά του δειλινός ο αέρας*¹⁶ στη συλλογή *Δυτικά της λύπης*: *μήτε οι ρίνες διατηγνώσκουν –*

¹⁵ Αξιόλογο για τις μορφές που παίρνει το φαινόμενο της ασημίας στο έργο του Ελύτη είναι το άρθρο του Ανδρέα Μπελζίνη: *Ο όμημος Ελύτης*. «Ασημία και ταυτοσημία στην ποίηση», Έκαρος, Αθήνα 1999, σελ. 91-131

¹⁶ Ο Άρης Μπερλής («Η ποίηση του Ελύτη καταντικρύ της δεινής κυριολεξίας του θανάτου», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σελ. 315-320) συλλαμβάνει με οξυδερκεία την περιπέτεια της ποιητικής γλώσσας στα *Ελεγεία*, καθώς φτάνει στα όρια της στην προσπάθειά της να διαπραγματευθεί το θέμα του θανάτου: «Στα *Ελεγεία* η θανατολογία είναι οξυτάτη, αλλά άλλο τόσο αχημηρή είναι η ποιητική γλώσσα... η έμμονη διερεύνηση των ορίων της ποίησης παίρνει τόσο οξεία μορφή ώστε να δημιουργείται η εντύπωση πως *αυτό που πολιορκείται σε τούτη τη συλλογή δεν είναι ο θάνατος, αλλά η ποίηση καθαυτή*. Ο θάνατος δεν είναι παρά το πρόσχημα, το

σε κολπίσκων βραχερά επιδίδονται – κακέκτυπον αν και εξαρηγρώσιμον / Ως νόμισμα είναι – ωραιοζώνη – Αν είναι άγιον το του αγαθού – φιλοσόφων ρύακες – τα νεογνά της ευκίνητη γαλή – μου επάρθηκαν αθύρματα). Η γλωσσική αυτή συμπεριφορά συνεχίζεται, και φτάνει στα άκρα της μερικές φορές, στη συλλογή *Εκ του πλησίον*, στα ποιήματα που αποτελούν την αφητηρία της κάθε ενότητάς της.

Όλες αυτές οι αλλαγές, η συνεχής έγνοια για την ανανέωση της μορφής και του γλωσσικού ύφους από συλλογή σε συλλογή δεν σχετίζονται με μια ματαιοδοξία πρωτοτυπίας αλλά εκφράζουν τη βαθιά ροπή του Ελύτη να επιτυγχάνει κάθε φορά την πιο εύστοχη αποτύπωση της ποιητικής σύλληψης ανάλογα με το υλικό της. Όσο περνούν τα χρόνια και ο ποιητής εγκαταλείπει, όπως είδαμε, την ποιητική του αδιαλλαξία έναντι του θανάτου, όσο περισσότερο προσεγγίζει την πιθανή ώρα της έλευσής του και αντιμετωπίζει τα υπόλοιπα θεμελιώδη θέματα της ποίησής του κάτω από το πρίσμα αυτό, τόσο περισσότερο η ποιητική εκφορά οικειώνεται το στοιχείο της πολλαπλής οπτικής, της πολυσημίας. Αλλά το στοιχείο αυτό, για να επιτευχθεί ο πάγιος στόχος της διαύγειας στα πλαίσια μιας στέρεης δομής που την υλοποιεί και την αναδεικνύει, απαιτεί μια όλο και πιο σύνθετη χρήση της γλώσσας. Πράγματι, στις συλλογές που αναφέρθηκαν, η γλώσσα αναλαμβάνει το βαρύ έργο να σηκώσει και να αναιρέσει το βάρος του θανάτου που όλο και μεγαλώνει, να τον αδειάσει από το σκοτάδι του, που όλο και πυκνώνει, για να φανεί, μέσα στη διαφάνεια του ποιητικού χώρου, η αθάνατη υπόσταση του κόσμου· γι' αυτό και παλινδρομεί, συστρέφεται, διασπάται και συσπειρώνεται, συνάπτει το οικείο με το ανοίκειο για να μπορέσει να επιτύχει το σκοπό αυτό. Στοιχεία μιας τέτοιας χρήσης της γλώσσας βλέπουμε και στις άλλες του συλλογές, αλλά σ' αυτές αυτό που μετράει περισσότερο είναι οι διαφορετικές λύσεις που έδωσε ο ποιητής στα προβλήματα της δομής. Αναφέρομαι κυρίως στο *Μονόγραμμα*, στο *Μικρό ναυτίλο* και στο *Ημερολόγιο ενός αθάνατου Απριλίου*.

Και στα τρία έργα εμφανής είναι η δομική λειτουργία του αριθμού 7. Πιο διακριτική στο *Μικρό ναυτίλο*, όπου η τετραμερής διάταξη της ύλης του (το τελευταίο μέρος υλοποιείται μόνο κατά την πρώτη ενότητα του έργου), από τους τέσσερις προβολείς της ιστορίας, οργανώνεται εσωτερικά με βάση τον αριθμό αυτό, αφού οι δύο πρώτες ενότητες, «Μυρίσαι το άριστον» – «Και με φως και με θάνατον», αποτελούνται σε κάθε μέρος από επτά ποιήματα, ώστε το σύνολο να είναι για την πρώτη ενότητα 28 και για τη δεύτερη 21 ποιήματα: όλα μαζί δηλαδή 49 ή, αλλιώς, 7 επί 7. Στο *Ημερολόγιο* ο πολλαπλασιασμός του 7 με τον εαυτό του επαναλαμβάνεται, αφού η συλλογή αποτελείται από 49 ημερολογιακές εγγραφές. Στο *Μονόγραμμα* όμως η δομική λειτουργία του αριθμού 7 γίνεται με έναν αριστοτεχνικό τρόπο, καθορίζοντας καθ' ολοκληρίαν τη μορφή και την «κίνηση» του έργου, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά. Αξιοσημείωτες είναι οι παρατηρήσεις του Michel Grodent¹⁷ για «την αρχιτεκτονική πολυπλοκότητα του “Μονογράμματος” (1971), όπου κάθε ποίημα, βασισμένο στη μαθηματική πρόοδο και αναστροφή 7-21-35-49-35-21-7, οργανώνεται σύμφωνα με το ίδιο σχήμα αριθμητικής ανάπτυξης-συρρίκνωσης ή συρρίκνωσης-ανάπτυξης (για παράδειγμα: το ποίημα I συγκεντρώνει 3+1+3 στίχους, το ποίημα II 3+4+7+4+3, το ποίημα III 1+7+5+9+5+1, κ.λπ.) και κάθε στροφή μέσα στο ίδιο ποίημα ομοιοκαταληκτεί μετρικά με την συμμετρικά αντίστοιχη της (για παράδειγμα: στο ποίημα VI, η πρώτη και η τελευταία στροφή

ισχυρό ερέθισμα για τον αναστοχαστικό έλεγχο από τον ποιητή, με ποιητικά μέσα, του χαρακτήρα, των δυνατοτήτων και των ορίων της τέχνης του.» (σελ.316,318)

¹⁷ Michel Grodent: «Ελύτης: Η σημασία του ονείρου και του αριθμού», μτφρ. Γιάννης Βαρβέρης, *Η λέξη*, τ. 106, Αθήνα, Νοέ.-Δεκ. 1991, σελ. 874-883. Το απόσπασμα βρίσκεται στη σελ. 881.

έχουν έξι γραμμές η καθεμιά, που καταλήγουν αντίστοιχα σε έναν δάχτυλο (μία μακρά, δύο βραχείες), έναν ανάπαιστο (δύο βραχείες, μία μακρά), έναν δάχτυλο, έναν δάχτυλο, έναν ανάπαιστο και έναν δάχτυλο).» (σελ. 881)

Η σύνθετη αυτή οργάνωση αντανακλά, όπως τονίστηκε, «τη δυσκολία του εγχειρήματος: να αποδοθεί το νόημα ενός παραδείσου, ο οποίος δεν συγκροτείται από το χαρμόσυνο βίωμα της ερωτικής πλησμονής αλλά από την οριστική απώλειά του, από την προβολή του (ως ζωντανή μνήμη) στο χώρο της αιωνιότητας του θανάτου».¹⁸ Η εξωτερική ρομβοειδής του κατασκευή επαναλαμβάνεται και εσωτερικά, στο χτίσιμο των μερών, με αποτέλεσμα η μορφή του έργου να αποκτά μια πολυπρισματικότητα ανάλογη με τη συμπλοκή των νοηματικών επιπέδων του έρωτα και του θανάτου, της ερωτικής πλησμονής και της απώλειας, της οριστικής λήθης του θανάτου και της αειθαλούς μνήμης της ποίησης. Έχω τη γνώμη όμως ότι το περιεχόμενο δεν παρακολουθεί ή δεν 'πληρώνει' καθ' ολοκληρίαν τη λαμπρή αυτή μορφή· συμβαίνει κάτι ανάλογο δηλαδή με την *Καλωσίνη στις λυκοποριές*, χωρίς βέβαια την αίσθηση της αποτυχίας που συνόδευσε την απόπειρα εκείνη. Αλλά το 'τράβηγμα' της ποιητικής ύλης για να καλύψει τα κενά της μορφής φαίνεται να οδηγεί, κάποιες στιγμές, σε έναν 'δραματικό συναισθηματισμό' ή 'μελοδραματισμό', που ο Ελύτης συνήθως τον απέφευγε.

Στο *Μικρό νατίλο*, μέσα στην ποικιλία των επιμέρους μορφών που συνθέτουν τη συνολική όψη της συλλογής, οι σημαντικότερες καινοτομίες εντοπίζονται στην ενότητα «Και με φως και με θάνατον»· καθόλου τυχαίο, κατά τη γνώμη μου, αφού σ' αυτήν το θέμα του θανάτου, σε συμπλοκή με αυτό του φωτός, κυριαρχεί. Επικρατεί η μορφή του ευσύνοπτου ποιήματος με το αυτοτελές νόημα και τον 'κλασικό ελεύθερο' στίχο με τον εσωτερικό ρυθμό, όπως εμφανίστηκε στους *Προσανατολισμούς*, αναπτύχθηκε σε μεγαλύτερη έκταση στις *Τόψεις* και *Το Φωτόδεντρο* και απέκτησε αποφθεγματική λιτότητα στο *Ημερολόγιο*. Με τα περισσότερα από τα ποιήματα της ενότητας αυτής έχουμε ήδη ασχοληθεί. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι η τόλμη του ποιητή να απεικονίζει στη μορφή κάποιων ποιημάτων το κενό του θανάτου, την αποδιοργάνωση ή την αφασία της γλώσσας μπροστά στην παρουσία του. Πρόκειται ουσιαστικά για μια μεταφορά του φαινομένου της ασημίας των λέξεων στη σύνταξη του ποιητικού λόγου: το άσημον του ποιήματος γίνεται ο φορέας της πολυσημίας του, αφού προκαλεί τον αναγνώστη να καλύψει ο ίδιος τα νοηματικά κενά ή να αποκαταστήσει το 'άλογον' του νοήματος. Χαρακτηριστικά από την άποψη αυτή είναι τα ποιήματα 8 και 20. Παραθέτω ως παράδειγμα το τελευταίο:

Έλεγες να φύγω εχθές η πιο σπαραχτική
Θάλασσα πήραμε το μανουάλι
Με τις μπλε Μυρτίλλες
δεκατρείς είμαι
Ή κι αν έρθεις όροφος με κάτω

Διαβαστά στο σώμα σου λόγια του Ομήρου

Κυματοστραμμένοι αντικατοπτρισμοί

¹⁸ Βλέπε σελ. 373. Και ο Jeffrey Carson, στα «Σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη» (*Η λέξη*, τ.3, Μαρ. - Απρ. 1981, σελ. 167-171), επισημαίνει ερωτηματικά: «Τα πιο πολύπλοκα ποιητικά οικοδομήματα του Ελύτη, όπως το "Μονόγραμμα", σκοπεύουν άραγε να δείξουν εν μέρει, πως οι πιο εκστατικές συγκινήσεις συντρέχουν φυσιολογικά με τις πιο ακριβείς διανοητικές συλλήψεις και πως είναι αναγκαία η συρροή τους για τη δημιουργία εικόνας με καθαρότητα, συγκίνηση και διάρκεια;» (σελ. 169, μτφρ. Στρατής Πασχάλης)

Αερένιε Ποσειδώνα όλο γαρίφαλα
Σημάτων επειδή δροσινός ήμουν ώσπου.

Στο ποίημα 11 επίσης επιλέγει τη μορφή της αρχαίας επιγραφής, ίσως σε μια προσπάθεια υπογράμμισης ενός από τους πιο κλασικούς τρόπους απαθανατισμού, όπου όλες οι λέξεις γράφονται με κεφαλαία χωρίς ενδιάμεσα διαστήματα, οδηγώντας τον αναγνώστη στην περιπέτεια της αποκρυπτογράφησης, ανάλογα με τους συνδυασμούς των γραμμάτων και την τοποθέτηση της στίξης που θα κάνει ο ίδιος. Καταθέτω τη δική μου αποκρυπτογράφηση των τελευταίων στίχων:

.....ΜΕΤΟΥΣΚΕΡΑΥΝΟΥ
ΣΤΟΥΜΟΝΟΣΠΑΝΤΟΤΕΘΑΔΙΚΗΜΕΝΟΣ
ΟΠΩΣΗΠΗΓΗΚΑΤΩΑΠΤΗΝΠΕΤΡΑΤΩΝΠ
ΑΤΕΡΩΝΩΣΠΟΥΚΑΠΟΤΕΣΤΗΝΩΡΑΠΑΝ
ΩΝΑΧΥΘΕΙΣΜΕΔΥΝΑΜΗΚΑΘΑΡΙΟΦΩΣ

.....Με τους κεραυνούς του
μόνος πάντοτε ο αδικημένος, όπως η πηγή κάτω
απ' την πέτρα των πατέρων. Ωσπου κάποτε, στην
ώρα πάνω, να χυθείς με δύναμη καθάριο φως.

Κάτι, τέλος, που πρέπει να τονιστεί είναι το γεγονός ότι για όλα σχεδόν τα ποιήματα της ενότητας «Μυρίσαι το άριστον» ο ποιητής επέλεξε τη μορφή του πεζού λόγου, επιστρέφοντας έτσι, αλλά με τον 'αέρα' της ωριμότητας, σε μία από τις πρώτες απόπειρες των *Προσανατολισμών* για τη συγκρότηση της ποιητικής μορφής («Παράθυρα προς την Πέμπτη εποχή», «Η συναυλία των γυακίνθων», «Περίφημη νύχτα», «Adagio», «Βάθος», «Όλος ο κόσμος»).

Η φαινομενικά απλή φόρμα του *Ημερολογίου* υπακούει, κατά τη γνώμη μου, σε δύο αρχές, οι οποίες εντοπίζονται σε ποιήματα της συλλογής. Η πρώτη περιέχεται στον κεντρικό στίχο της ημερολογιακής καταγραφής «Σάββατο, 18β»: *Γεγονός είναι ο θάνατος που επίκειται*. Το ποιητικό εγχείρημα, επομένως, αντιμετωπίζεται μέσα από το πρίσμα αυτό: αν ο θάνατος που επίκειται είναι *ήδη γεγονός*, τότε η οπτική θεώρησης και καταγραφής της ποιητικής ύλης γίνεται από την πλευρά του θανάτου. Όχι όπως στα μεταγενέστερα *Ελεγεία*, όπου ο αγώνας είναι κυρίως να συλληφθεί και να αποτυπωθεί η στιγμή της μετάβασης, με ότι σημαίνει αυτό για τις δυνατότητες παρέμβασης που έχει ακόμη το ποιητικό υποκείμενο· εδώ δεν υπάρχει καμιά δυνατότητα παρέμβασης, μόνο καταγραφής. Τι είδους καταγραφή όμως απαιτεί μια τέτοιου είδους θεώρηση; Εδώ λειτουργεί η δεύτερη αρχή, η οποία ανακοινώνεται με το πρώτο ποίημα της συλλογής, «Τετάρτη, 1»:

ΟΛΟΕΝΑ Τ' ΑΛΟΓΑ μαςούν λευκά σεντόνια κι ολοένα ει-
σχωρούν θριαμβευτικά μέσα στην Απειλή.

Δρυς, οξιές, βαλανιδιές, ακούω να σέρνονται στη σκεπή
της παλιάς καρότσας όπου ρίχτηκα όπως όπως να φύ-
γω. *Ξαναπαίζοντας ένα έργο που γυρίστηκε κάποτε
στα κρυφά και πάλιωσε χωρίς να το δει κανένας.*
*Γρήγορα. Προτού ξεθωριάσουν οι εικόνες. Ή σταματή-
σουν άξαφνα –κι η ταινία η φθαρμένη κοπέι.*

Καθώς το ποιητικό υποκείμενο εισέρχεται στο χώρο του θανάτου, προβάλλει σαν σε κινηματογράφο ένα κομμάτι της ζωής του που *παίχτηκε, γυρίστηκε στα κρυφά*, μια πλευρά του ποιητικού του βίου δηλαδή που ελάνθανε κάτω από την καθημερινή, την οικεία, *αθέατη* για τους άλλους.¹⁹ Πρέπει, λοιπόν, να προβάλλει γρήγορα τις εικόνες της *αθέατης* αυτής ζωής, να τις κοινοποιήσει στους άλλους, πριν η ποιητική λειτουργία της μνήμης τον προδώσει ή η ξαφνική έλευση του θανάτου δώσει τέλος στη ζωή του.

Τα ποιήματα της συλλογής, επομένως, έχουν τη μορφή στιγμιαίων, αυτοτελών 'κινηματογραφικών' εικόνων, οι οποίες καρέ-καρέ συνθέτουν την ιστορία ενός *αθέατου Απριλίου*, το *μηνολόγιο* (από την 1^η Απριλίου ως την 7^η Μαΐου) μιας άγνωστης πλευράς στο βίο του ποιητικού υποκειμένου. Η λέξη *μηνολόγιο* μας κάνει να σκεφτούμε ότι οι προοιμιακοί στίχοι της συλλογής (*Έλα τώρα χέρι μου δεξί...*), που παραπέμπουν στη δουλειά του αγιογράφου, υποκρύπτουν και μια αναφορά στον τρόπο με τον οποίον ιστορούσαν τα θέματά τους οι βυζαντινοί ζωγράφοι στους τοίχους των εκκλησιών: κομμάτι-κομμάτι ανασυνέθεταν μια ολόκληρη ιστορία χωρίς η κάθε εικόνα να χάνει την αυτοτέλειά της. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η γλώσσα είναι λιτή και στιβαρή (ελάχιστος ο φόρτος των επιθέτων και καίριος ο ρόλος των ρημάτων, των ουσιαστικών και των επιρρηματικών προσδιορισμών), η σύνταξη κανονική, τα επιμέρους ποιητικά νοήματα και η αφήγηση των γεγονότων ολοκληρώνονται σε μικρές περιόδους και σύντομους στίχους, ενώ, όταν η περιγραφή απαιτεί μακροπερίοδο λόγο, εξαντλείται στα αναγκαία. Ο Ελύτης είχε ως ποιητής το προνόμιο να ξαφανίζει με την τόλμη του να δοκιμάει νέες λύσεις στον τομέα της καλλιτεχνικής φόρμας· αυτό όμως συνέβαινε γιατί είχε την τόλμη να εισέρχεται σε νέες περιοχές της ποιητικής έμπνευσης. Το *Ημερολόγιο* ξάφνιασε την κριτική· δεν κατάλαβαν πολλοί ότι η συλλογή εξέφραζε την ίδια λυρική φλέβα από την ανάποδη. Αυτό φαίνεται τόσο από την πληθώρα των 'κειμένων υποδοχής' ευθύς αμέσως μετά την έκδοσή του, όσο και από τη σύγχυση που προκλήθηκε για τη φύση της λυρικής προσωπικότητας του ποιητή· ως μη όφειλε, βέβαια, αφού ο Ελύτης από την αρχή είχε προειδοποιήσει, και το έκανε πράξη, ότι *από την άλλη μεριά είναι ο ίδιος*.

Κάτι άλλο, πολύ σημαντικό για τις προθέσεις του Ελύτη, που εξυπηρετεί η συγκεκριμένη δομή και μορφή του *Ημερολογίου*, είναι η αναπαράσταση και με έναν *άλλο τρόπο*, σε σχέση με προηγούμενες συλλογές του, της υλικής, της σωματικής υπόστασής του και της ποιητικής του φυσιογνωμίας μέσα στο κειμενικό σώμα της συλλογής. Η πρόθεση γενικά μιας τέτοιου είδους αναπαράστασης γίνεται καταφανής, μέσα από τον αγώνα για την υλοποίησή της, ήδη από τις *Τύψεις*. Στο έργο αυτό το νεκρό σώμα του ήρωα («Αυτοψία», «Ο ύπνος των Γενναίων») τροφοδοτεί το κειμενικό σώμα, *είναι*, στην ποιητική διάσταση, το σώμα του κειμένου, ενώ τα υπόλοιπα ποιήματα συγκροτούνται από την πράξη, τη δράση, ακόμη και τη φωνή του

¹⁹ Εδώ, νομίζω, εντοπίζεται η σημασία του *αθέατου Απριλίου* ως αντικείμενου του *Ημερολογίου*. Απορώ με όσους πάσχισαν χωρίς πεξίδα να ερμηνεύσουν τον τίτλο της συλλογής, αφού μπορούσαν να έχουν ως οδηγό τους μια αντίστοιχη φράση του ποιητή από τις «Συνεικόνες» (*Εν λευκό*, «Τα μικρά έψυλον», σελ. 262): «*Γεγονότα ενός αποσπασμένου από τα ημερολόγια Ιουλίου, όπου κανείς δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του και όπου όλα γίνονται γύρω του πιστευτά*». Όλα αυτά, βέβαια, είναι δυνατόν να συμβαίνουν μέσα στο χώρο της απόλυτης ελευθερίας και της 'αναστροφής' των πραγμάτων που ορίζει ο ποιητικός βίος, αθέατος στο πεδίο της καθημερινότητας και της συμβατικής διάστασης της ζωής. Δεν χρειάζεται τόση εμβρίθεια για να διαπιστωθεί, π.χ., ότι «Πίσω από τον "Απρίλη" κρυβόταν το ποιητικό υποκείμενο, ο ίδιος ο ποιητής, που σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή κατέγραφε "ημερολογιακά" και αποκάλυπτε ποιητικά "αθέατες" και μυστηριακές πλευρές του.». Νικήτας Παρίσης: «Ελληνικό καλοκαίρι με τον Αθέατο Απρίλη του Οδ. Ελύτη», *Κριτικές δοκιμές*, Δόμος, Αθήνα 1986, σελ. 64

ποιητικού υποκειμένου, που έτσι διασώζεται άφθαρτο μέσα στην αιωνιότητα του ποιητικού χώρου.²⁰ Σε όλες τις μετέπειτα συλλογές του (*Το φωτόδεντρο*, *Το μονόγραμμα*, *Μαρία Νεφέλη*, *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* και *Μικρός Ναυτίλος*), η προσπάθεια για έναν απαθανατισμό τέτοιου είδους είναι καταφανής του μέσα από την υπέρβαση των χρονικών ορίων και την ανίχνευση της ύπαρξής του στους χώρους της ζωής και του θανάτου ταυτόχρονα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι δομικές και μορφικές μεταμορφώσεις που επιχειρεί ο Ελύτης σχετίζονται και με την αποτύπωση στο χώρο της ποιητικής αφθαρσίας των διαφορετικών όψεων που συγκροτούν τη συνολική εικόνα της σωματικής και της ποιητικής του ύπαρξης. Θα ήταν αδύνατον να σκεφτεί κανείς κάτι άλλο για έναν ποιητή που εξάρτησε πλήρως τον αγώνα για τη δικαίωση της ζωής του από την πραγμάτωση της ποιητικής ιδέας. Στη μορφή του *Ημερολογίου*, λοιπόν, βρίσκει το προσφορότερο πλαίσιο ώστε να αναπαρασταθεί μια άλλη όψη της εικόνας του: ο ποιητής μέσα στο γεγονός του θανάτου του, η ενόραση της ύπαρξης κάτω από το πικρό βάρος του επικείμενου θανάτου ως γεγονότος. Στα προηγούμενα κεφάλαια διαπιστώσαμε διεξοδικά την ποικιλία μιας τέτοιου είδους απεικόνισης της παρουσίας του μέσα στη συλλογή.

Αν, λοιπόν, ο ποιητής είναι αδύνατον να κατακτήσει την αθανασία ως φυσική ύπαρξη μέσα στον υλικό κόσμο, μπορεί να το επιχειρήσει ως ποιητική ύπαρξη μέσα στον κόσμο της ποίησης, στο έργο του. Στις τρεις τελευταίες συλλογές του (*Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, *Αντικά της λήπης*, *Εκ του πλησίον*), καθώς είδαμε ότι οι βεβαιότητες κλονίζονται και ο Ελύτης μετατοπίζεται σε μια πιο σύνθετη, 'φιλοσοφική' θεώρηση της ζωής και του θανάτου, η αναπαράσταση της σωματικής υπόστασης, χωρίς να εξαφανίζεται, θολώνει σιγά-σιγά, γίνεται απροσδιόριστη και αντικαθίσταται από τη διαγραφή της ποιητικής του φυσιογνωμίας στο αέναο ταξίδι της προς το άγνωστο, ως συνέχεια της ποιητικής του περιπέτειας εν ζωή. Εν τέλει το ίδιο το ποιητικό του έργο ταυτίζεται με την παρουσία του, γίνεται το **νοητό σώμα** του κι εκεί μπορεί να το ανιχνεύσει ο αναγνώστης των μελλοντικών χρόνων: το σώμα του κάθε φορά παίρνει υπόσταση μέσα από την πράξη της ανάγνωσης. Όταν στο τέλος του *Ημερολογίου* προειδοποιεί ότι *Όλα μένουν. Εγώ φεύγω. Εσείς να δώτε τώρα*., ουσιαστικά υπονοεί ότι έχει υποκατασταθεί η φυσική του παρουσία από το έργο του, αναθέτοντας έτσι στον αναγνώστη το ρόλο του ερμηνευτή και συνεχιστή της δημιουργίας του. Γι' αυτό, φεύγοντας στα κρυφά, αφήνει μέσα στη διαφάνεια των ποιημάτων του, σε κοινή θέα (για όποιον ξέρει, μπορεί και αντέχει) όσα *αθέατα*, στο μάκρος μιας ολόκληρης ζωής, συγκρότησαν τον ποιητικό του κόσμο, την αληθινή υπόσταση της ύπαρξής του. *Αν όλα ή όλοι φεύγουμε, Ποίηση μόνον είναι / Κείνο που απομένει. Ποίηση. Δίκαιη και ουσιαστική και ευθεία*. Αλλά ένας τέτοιος ορισμός της ποίησης υπονοεί τη συνεχή παρουσία του δημιουργού της στον κόσμο που τόσο αγάπησε, το αιώνιο ενδιαφέρον και την ατέρμονη μέριμνά του γι' αυτόν. *Ανθ' ημών η αγάπη*, επιλέγει ο ποιητής στον τελευταίο στίχο του έργου του (*Εκ του πλησίον*), υπογραμμίζοντας έτσι την παντοτινή του παρουσία ανάμεσα στους ανθρώπους.



²⁰ Κορυφαία στιγμή στις *Τύψεις*, όπως τονίστηκε ήδη, η *Δευτέρα* του τελευταίου ποιήματος της συλλογής, «Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»: *Παρουσία χλόης και νερού στα πόδια μου. / Που θα πει πως υπάρχω. Πριν ή μετά το βλέμμα που / θα μ' απολιθώσει, το δεξί χέρι ψηλά κρατώντας ένα / πελώριο γαλάζιο Σάχνι. Για να ιδρώσω τα νέα Ζώ- / δια*.

ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η εργασία αυτή στηρίχτηκε στην υπόθεση ότι ο θάνατος αποτελεί στο έργο του Ελύτη ένα από τα κεντρικά του θέματα, η διαπραγμάτευση του οποίου αναδεικνύει, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο, την περιπέτεια της ποιητικής του διαδρομής και το συνολικό νόημα της ποιητικής του δημιουργίας. Στα πλαίσια της υπόθεσης αυτής, και για την επαλήθευσή της, μελετήθηκαν όλες εκείνες οι πτυχές που συγκροτούν το θεματικό πεδίο του θανάτου, περιέχουν τους ποιητικούς τρόπους της εκφοράς του και ερμηνεύουν τη σημασία του τόσο για την εξέλιξη της δημιουργικής πορείας του ποιητή, όσο και για τη γενικότερη στάση του απέναντι στον κόσμο, η οποία εκφράστηκε με έναν αντίστοιχο, 'ποιητικό' τρόπο ζωής. Σε αντίθεση με τα στερεότυπα που οικοδομήθηκαν για δεκαετίες σχετικά με τη φύση και το χαρακτήρα της ποίησης και της ποιητικής του, φιλοδόξησε η προσπάθεια αυτή να αποδείξει ότι, όπως σε όλα τα καλλιτεχνικά έργα 'συμπαντικής πνοής', και στο ποιητικό σύμπαν του Ελύτη, ένα πυρηνικό στοιχείο που καθορίζει τη σύσταση και την εσωτερική του κίνηση είναι μια συγκεκριμένη άποψη για το θάνατο, ως απαραίτητη προϋπόθεση για να αναπτυχθεί το ποιητικό του όραμα για τη ζωή, αφού η αναμέτρηση με την αναγκαιότητά του συνιστά το αληθινό διακύβευμα οποιασδήποτε απόπειρας για καλλιτεχνική αναπαράσταση του κόσμου. Η τέχνη εκφράζει τη μεταφορά στο χώρο της κοινωνίας και του πολιτισμού της φυσικής ροπής και διαδικασίας για συνέχεια και διαιώνιση, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα του ανθρώπου, τη βαθιά επιθυμία του να αφήσει ανεξίτηλο το αποτύπωμα της ύπαρξής του στο σώμα της ιστορίας και της φύσης, υπερβαίνοντας έτσι τη αδυναμία του να κατακτήσει την αθανασία στο βιολογικό επίπεδο. Η ποίηση του Ελύτη υλοποιεί, με το περιεχόμενο και τη μορφή της, το θεμελιακό αυτό πρόταγμα της τέχνης.

Αυτό που διαπιστώθηκε σε όλη την πορεία της έρευνας είναι ότι το θέμα του θανάτου, πολιορκώντας εξαρχής τον ποιητικό κόσμο του Ελύτη, με κάποιον τρόπο θα εισέβαλε μέσα στο χώρο του, αφού ο ποιητής φιλοδοξούσε να εκφέρει έναν λόγο ολιστικό για τον κόσμο, να προβεί σε μια 'υπερβατική' αναπαράστασή του. Αν αυτό συνέβαινε με πρωτοβουλία του ίδιου του ποιητή, που θα υπάκουε σε μια ενδιάθετη ροπή του, άσχετη από την πίεση των εξωτερικών συνθηκών, τότε είναι βέβαιο ότι η διαπραγμάτευση του θέματος θα είχε πάρει άλλη τροπή, όχι ίσως ως προς το βαθύτερο νόημά της, σίγουρα όμως διαφορετική ως προς τους τρόπους της εκφοράς της και τις επιπτώσεις της στη φυσιογνωμία του ποιητικού του έργου. Το γεγονός όμως ότι ο χώρος του προσωπικού μύθου του ποιητή, ο οποίος τροφοδότησε τις πρώτες ποιητικές του συλλήψεις, δέχτηκε τη βίαιη εισβολή της ιστορικής πραγματικότητας, έπαιξε καθοριστικό ρόλο ως προς τον τρόπο της 'υποδοχής' και της ποιητικής αναπαράστασης του θέματος. Καθώς έγινε αποδεκτό όχι αυτόνομα, αλλά μέσα από τη διεύρυνση της θεματικής που προκάλεσαν οι ιστορικές συνθήκες, εμποτίστηκε από αυτή και τροφοδοτήθηκε από το υλικό της, ώστε να προσλάβει όλες εκείνες τις συμβολικές και αλληγορικές εκφορές που σφραγίζουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία και λειτουργία του στο έργο του Ελύτη. Αυτό γίνεται φανερό από τη στιγμή που ο ποιητής, κατά τη φάση της ωριμότητάς του (*Τύψεις*), αποδεσμεύει το θάνατο από τις συνθήκες αυτές και τον εντάσσει στο χώρο του προσωπικού του μύθου, τον αντιμετωπίζει ως προσωπική αναμέτρηση και κορυφαίο υπαρξιακό διακύβευμα. Η τροπή αυτή οργανώνεται πάνω στα ήδη υφιστάμενα σχήματα της μέχρι τότε εκφοράς του θέματος και η δυναμική των αλλαγών της κινείται μέσα στα όρια που αυτά έχουν προδιαγράψει.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, λοιπόν, τα συμπεράσματα σχετίζονται με τον τρόπο 'υποδοχής' του θέματος από τον Ελύτη στον χώρο της ποιητικής δημιουργίας (από τους *Προσανατολισμούς* ως τις *Τύψεις*), με τις επιπτώσεις του στις μεταποτίσεις της ποιητικής ματιάς του και με τον καθορισμό του πλαισίου, εντός του οποίου αποκρυσταλλώθηκαν οι λυρικοί πυρήνες και τα βασικά μεταφορικά σχήματα της ποιητικής του αποτύπωσης. Διαπιστώθηκε, λοιπόν, ότι στις δύο πρώτες συλλογές του Ελύτη, η ρητή θέση του, στην επιφάνεια της ανάγνωσης, είναι η *άρνηση* του θανάτου και ο *αποκλεισμός* του από τον ποιητικό-κειμενικό χώρο. Η θέση αυτή όμως εκφράζεται με διαφοροποιήσεις. Στους *Προσανατολισμούς*, η *αποσιώπηση*, ως βασική στάση του ποιητή εξαιτίας της απειρίας έναντι του θανάτου, δεν αποκρύπτει μόνο αλλά, ταυτόχρονα φανερώνει. Τα στεγανά της διαβρώνονται τόσο από τη χρήση ενός λεξιλογίου που ανήκει στη γλωσσική περιοχή του θανάτου, αλλά οργανώνει τα μεταφορικά σχήματα άλλων θεμάτων, όσο, και κυρίως, από τις συνυποδηλώσεις του ίδιου του θανάτου, με παρεπόμενα θέματα το πρόβλημα του χρόνου και της φθοράς, τη λαχτάρα της αιωνιότητας και της αθανασίας. Στον *Ήλιο τον Πρώτο* αντίθετα, η βασική στάση έναντι του θανάτου είναι η *συνειδητή, η ρητή απόδοξη*, καθώς το θέμα αποφασιστικά αποκλείεται από τον ποιητικό-κειμενικό χώρο, ως στοιχείο ξένο και εχθρικό προς τον προσωπικό μύθο, ο οποίος αναπαρίσταται με πληρότητα για πρώτη φορά μέσα στη συλλογή αυτή.

Στην πρώτη αυτή φάση της ποιητικής δημιουργίας του Ελύτη καταγράφονται δυο βασικά στοιχεία, που αργότερα θα παίξουν σημαντικό ρόλο στην ολοκλήρωση της συνολικής φυσιογνωμίας της. Αφενός, στη θεματική και εκφραστική πανσπερμία των *Προσανατολισμών* διαμορφώνονται οι *λυρικοί πυρήνες*, που θα αποτελέσουν αργότερα κεντρικά σημεία στη διαπραγμάτευση του θέματος του θανάτου και γύρω τους θα οργανωθούν οι βασικές μεταφορικές εκφορές και οι συμβολισμοί του, όχι μόνο στα ποιητικά αλλά και στα πεζά του κείμενα. Οι σημαντικότεροι από αυτούς είναι όσοι σχετίζονται με την *αναστραμμένη ή δεύτερη πραγματικότητα*, το *πρόβλημα του χρόνου* και τη *συνείρεση των χρονικών επιπέδων στην έκλαμψη της στιγμής*, τη *νεότητα*, τη *φαντασία*, τον *πόθο* και τον *έρωτα* ως πηγές αυθεντικότητας της ύπαρξης και δυνάμεις αναίρεσης της φθοράς, τη *συνέχεια ανάμεσα στη φύση και τον άνθρωπο* και τη *συνακόλουθη ταύτιση των φυσικών και των ηθικών δυνάμεων*, τη *συμβολική του ήλιου* και της *φωτιάς*, της *μέρας* και της *νύχτας*, του *σκότους* και του *φωτός* και, τέλος, τη *λειτουργία της ποίησης ως χώρου αθανασίας*, έξω από τη δικαιοδοσία του θανάτου. Αφετέρου, στον *Ήλιο τον Πρώτο*, στα πλαίσια της αναπαράστασης του προσωπικού μύθου, αναδύεται η *καταλυτική παρουσία της ελληνικής φύσης*, από την οποία πηγάζουν και στην οποία ενσαρκώνονται τα πηγαία οράματα και η ηθική διάσταση του ανθρώπου, οι δυνάμεις της αένης αναγέννησης και κυριαρχίας της ζωής μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο *ήλιος*, το *φως* και η *συνακόλουθη έννοια της διαφάνειας* διεκδικούν κυρίαρχο ρόλο. Το στοιχείο αυτό παρακολουθεί την πορεία του Ελύτη ως το τέλος της διαδρομής του και θα προσφέρει το βασικό υλικό για τη συγκρότηση των συμβόλων και των αλληγοριών του θανάτου. Πάντως, και στις δυο συλλογές «κυριαρχούν η φύση και οι μεταμορφώσεις της», ως αποτέλεσμα της επίδρασης του υπερρεαλισμού, «που πάντα πίστευε στη μεταμόρφωση των πραγμάτων.»¹

Το *Άσμα* και η *Καλωσίνη στις λυκοποριές*, σηματοδίνουν την έναρξη της φάσης *αποδοχής* του θέματος του θανάτου στον ποιητικό χώρο, όπως η ιστορική αναγκαιότητα το επέβαλε βίαια σ' αυτόν, και αντανακλούν τις πρώτες, όχι τόσο επιτυχημένες, προσπάθειες του ποιητή να το πραγματευθεί. Και οι δυο συλλογές

¹ Οδυσσέας Ελύτης, *Εκλογή 1935-1977*, Ακμίων, Αθήνα, 1979, «Αναλογίες φωτός (Μια συνέντευξη του Ποιητή στον Ivar Ivask)», σελ. 195-196

όμως συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση κάποιων καίριων θεμάτων και σχημάτων που σχετίζονται με την αντιμετώπιση του θανάτου και θα αναπτυχθούν με πληρότητα στα μετέπειτα ποιητικά του έργα του. Τέτοια θέματα-σχήματα μπορούν να θεωρηθούν τα εξής: α) Το θέμα της *δικαίωσης του θανάτου*, τόσο ως απαραίτητο *τίμημα* για την αντιμετώπιση του κακού και της καταστροφής, όσο και ως *αφετηρία* για την ανακαίνιση του κόσμου και την αναγέννηση της ζωής σε ένα ανώτερο επίπεδο· αρχίζει να ορίζεται δηλαδή το νοηματικό πεδίο της *επαναστροφής της Δικαιοσύνης*, κατά την έκφραση του ίδιου του ποιητή. β) Η διαμόρφωση μιας γενικότερης '*ηρωικής*' *στάσης*, η οποία ακυρώνει την κυριαρχία του αρνητικού νοήματος του θανάτου επί της ζωής και προβάλλει την ανυπέρβλητη αξία της. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ανιχνεύονται στα δύο έργα οι ρίζες του *ποιητή-ήρωα* και του *ποιητή-μύστη*, βασικές πλευρές του ποιητικού υποκειμένου, που ολοκληρώνονται στα έργα της ωριμότητας του Ελύτη. γ) Η παγίωση των βασικών χαρακτηριστικών του σχήματος της *ανεστραμμένης ή δεύτερης πραγματικότητας* (στο *Άσμα*), εντός του οποίου θα υλοποιηθούν αργότερα οι σημαντικότεροι τρόποι ποιητικής αναπαράστασης του θανάτου σε σχέση με τη δυνατότητα της υπέρβασής του.

Μέσα στο ποιητικό σύμπαν του *Άξιον Εστί*, για πρώτη φορά ο *θάνατος αυτονομείται από την καταστροφική δράση του ανθρώπου και παρουσιάζεται σαν ένα από τη συστατικά στοιχεία της συγκρότησης του κόσμου* («Γένεσις»): είναι το *μεγάλο Κενό* που πρέπει ο άνθρωπος να καλύψει για να δικαιώσει τη ζωή του και να νοηματοδοτήσει την ύπαρξή του. Αντιστοίχως, το θέμα του θανάτου εντάσσεται στον ποιητικό χώρο ως μία από τις όψεις του, ενσωματώνεται δηλαδή σ' αυτόν, διαποτίζει το περιεχόμενο του και συμβάλλει στην τελική διαμόρφωση της φυσιογνωμίας και της κίνησής του. Στα «Πάθη», ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι η διαδικασία ταύτισης και αντίστιξης ατόμου και ομάδας επιτρέπει στον ποιητή να μοιράσει το θέμα ανάμεσά τους έτσι ώστε, αν και ο θάνατος συνεχίζει να αντιμετωπίζεται κυρίως ως συλλογικό βίωμα, για πρώτη φορά το ποιητικό «εγώ» ενστερνίζεται την παρουσία του ως προσωπικό αγώνισμα, ως καταλυτικό παράγοντα διαμόρφωσης της υπόστασής του· κι αυτό, όχι στα πλαίσια μιας αδιέξοδης πια άρνησης αλλά μιας οδυνηρής, πλην γόνιμης, κατάφασης. Έτσι, ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως αναγκαία φάση της αέναης ροής και του αιώνιου ρυθμού της ζωσας, και ζωοποιού, πνοής του φυσικού σύμπαντος. Στο *Άξιον Εστί* ολοκληρώνονται όλα τα *θέματα-σχήματα* που σχετίζονται με την αντιμετώπιση του θανάτου, τα οποία εντοπίστηκαν κατά την αμέσως προηγούμενη φάση (*Άσμα*, *Η καλωσύνη στις λυκοποριές*), ενώ οι *λυρικοί πυρήνες* που διαμορφώθηκαν στους *Προσανατολισμούς* οργανώνουν τώρα γύρω τους τις κυρίαρχες συμβολικές και αλληγορικές εκφορές του θανάτου, που τροφοδοτούνται τόσο από την ελληνική φύση ως κατεξοχήν χώρο του προσωπικού μύθου, όσο και από το υλικό της ιστορίας.

Στο *Άξιον Εστί*, επομένως, το θέμα του θανάτου εμπλουτίζεται, για πρώτη φορά, με μια συμβολική γλώσσα, που θα αποδειχθεί καθοριστική για τη εξέλιξή του στα μεταγενέστερα έργα του ποιητή. Τα λυρικά σχήματα και το λεκτικό υλικό, που συνιστούν την ποιητική εκφορά του θέματος, χρησιμοποιούνται, σχεδόν αναλλοίωτα, και στις *Τύψεις*. Ό,τι όμως στο *Άξιον Εστί* αποτελεί κατάθεση μέσα στα ευρύτερα πλαίσια που δημιουργεί η ταύτιση ή η αντίστιξη ποιητή και ομάδας, στις *Τύψεις* συνιστά ένα κλειστό σύνολο, αποτέλεσμα απόσυρσης και συγκέντρωσης του υποκειμένου στα βαθύτερα στρώματα του εαυτού του, όπου ο θάνατος αποσυνδέεται από τις εξωτερικές δυνάμεις που τον προκαλούν και αντιμετωπίζεται ως αναπόδραστη αναγκαιότητα, κοινή μοίρα όλων των ανθρώπων, η οποία όμως μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο ως μια βαθιά εμπειρία του υποκειμένου, που αποκτά μυστικές διαστάσεις. Είναι η πρώτη φορά που ο Ελύτης *δεν αντιμετωπίζει το θάνατο*

από τη μεριά της ζωής, για να τον πολεμήσει, αλλά βλέπει τη ζωή από τη μεριά του θανάτου, αποδέχεται την αναγκαιότητα του δεύτερου ως βασική προϋπόθεση για τη νοηματοδότηση της πρώτης. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, σε μια αντιστροφή της κίνησης που οδήγησε τον ποιητή από το *Άσμα στο Άζιον Εστί*. Ενώ το κύριο στοιχείο της πορείας αυτής ήταν η έξοδος από τον χώρο της προσωπικής μυθολογίας στο πεδίο της συλλογικής εμπειρίας και του αντίστοιχου μυθοποιητικού της μηχανισμού, με τις *Τύψεις* ο ποιητής επιστρέφει στον προσωπικό του χώρο, έχοντας όμως ενσωματώσει τη συλλογική εμπειρία ως υποκειμενικό βίωμα, που διευρύνει τα όρια της ποιητικής του φαντασίας και οξύνει τους γλωσσικούς τροπισμούς της ποίησής του. Επομένως, *ο θάνατος γίνεται μέρος του προσωπικού μύθου του ποιητή που τροφοδοτεί αντιστοίχως τον ποιητικό μύθο*. Στο σημείο αυτό, νομίζω, βρίσκεται η τομή που δημιουργούν οι *Τύψεις* στο ποιητικό έργο του Ελύτη.

Με την ολοκλήρωση και τη δημοσίευση των *Τύψεων* ο Ελύτης περνά τον αυχένα της ποιητικής του διαδρομής, απ' όπου έχει πια μια συνολική εποπτεία του ορίζοντα της ποιητικής του τέχνης. Το γεγονός ότι, κατά τη διάβαση αυτή, επιλέγει ως κύριο θέμα του το θάνατο, δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, τυχαίο. Στο σημείο αυτό, λοιπόν, ο μελετητής μπορεί να εντοπίσει και να ερμηνεύσει το ρόλο των παραγόντων, οι οποίοι καθόρισαν το ποιητικό του 'βλέμμα', τους τρόπους της ποιητικής σύλληψης και αναπαράστασης του κόσμου. Η μελέτη του έργου του απέδειξε ότι οι βασικοί παράγοντες είναι *το κίνημα του υπερρεαλισμού*, το οποίο, σε συνάρτηση με την έννοια της *φαντασίας*, εμπέδωσε στη σκέψη του και στην ποιητική πράξη τη διαδικασία της μεταμόρφωσης του κόσμου, ώστε αυτός να αναχθεί σε μια *δεύτερη κατάσταση*: η *ελληνική φύση*, η οποία τροφοδότησε με το υλικό της τις μεταφορικές και συμβολικές τροπές της ποιητικής του γλώσσας, τις εικονικές αναπαραστάσεις των ποιητικών νοημάτων, καθώς αποτέλεσε το πεδίο όπου έλαβαν υπόσταση αφενός η *ταύτιση των φυσικών και των ηθικών δυνάμεων*, κεντρικό σημείο αναφοράς στη σκέψη του ποιητή, αφετέρου η έννοια της *ανεστραμμένης ή δεύτερης πραγματικότητας*, πυρηνικό στοιχείο του ποιητικού του οράματος και βασικό σχήμα της κειμενικής πραγμάτωσής του: η *ελληνική γλώσσα*, ως το πολιτισμικό αντίστοιχο της ελληνικής φύσης, ως ιδανικό ή 'μαγικό' όργανο ποιητικής υλοποίησης αλλά και ως θεματικό αντικείμενο της ποιητικής δημιουργίας: τέλος, οι έννοιες της *διαφάνειας* και της *στέρεης κατασκευής*, που ο ποιητής συνέλαβε ως αντανάκλαση του ήθους και του ύφους της ελληνικής φύσης, της γλώσσας και της πολιτισμικής παράδοσης, και τις χρησιμοποίησε τόσο ως τρόπους και κριτήρια θέασης, όσο και ως δομικές και υφολογικές αρχές του έργου του.

Η διερεύνηση του ρόλου των παραγόντων αυτών απέδειξε ότι, στα πλαίσια της σημαντικής επίδρασης που άσκησαν στη διαμόρφωση του ποιητικού βλέμματος του Ελύτη, είχαν μια ιδιαίτερη σημασία για τη διαμόρφωση της στάσης του απέναντι στο θάνατο, καθώς και για τη συγκρότηση των ποικίλων λυρικών τρόπων (μεταφορικών, συμβολικών, αλληγορικών) της ποιητικής του εκφοράς. Στα «Επιτύμβια», που χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα, έγινε κατάδηλη η σημασία αυτή, αποκαλύπτοντας την αμφίδρομη σχέση τους με την ποιητική όραση του Ελύτη: η ποιητική ματιά του *διακρίνει* στο αντικείμενο αλλά και το αντικείμενο *βεβαιώνει* και *οξύνει* την ποιητική ματιά. Ολοκληρώνοντας τα συμπεράσματα του πρώτου μέρους, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, όπως συμβαίνει με το σύνολο της ποιητικής δημιουργίας του Ελύτη, έτσι και στη θεματική του θανάτου το υλικό που, με τη σύσταση και την υφή του, ενσαρκώνει και οργανώνει τα σχήματα της ποιητικής του εκφοράς, εντοπίζεται μέσα στην αμφίδρομη ροή της αλληλοτροφοδότησης φύσης (ή αντικειμένου) και γλώσσας (ή αναπαράστασης). Πρόκειται για μια *λυρική εναντίωση*

της ζωής και του θανάτου, η οποία στην ποιητική της αποτύπωση παίρνει το χαρακτήρα μιας *λυρικής σκηνοθεσίας* και λαμβάνει τις διαστάσεις μιας *μυητικής διαδικασίας*· για τον ποιητή πρώτα, αφού, με την επενέργεια της ποιητικής συνείδησης, τα στοιχεία της φύσης και του κόσμου σκηνοθετούνται έτσι, ώστε η πραγματικότητα να ανάγεται σε μια *δεύτερη κατάσταση* και να του αποκαλύπτεται η βαθύτερη ουσία της· και για τους αναγνώστες κατόπιν, αφού γίνονται δέκτες της λυρικής σκηνοθεσίας του ποιητή και εμπλέκονται έτσι σε μια αντίστοιχη μυητική διαδικασία, όπου ο ποιητής, ως μύστης πια, τους οδηγεί να δουν τη φύση, και τον άνθρωπο μέσα σ' αυτή, με μια καινούργια, σε σχέση με τη συνηθισμένη, ματιά, με τη ματιά του. Το στοιχείο αυτό, που ενσαρκώνει την αντίληψή του για το ρόλο του ποιητή-μύστη, ιδιαίτερα όσον αφορά στο θέμα του θανάτου, δεν θα εγκαταλείψει τον Ελύτη ως το τέλος της ποιητικής του πορείας.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, από τη μελέτη του θεματικού πεδίου εντός του οποίου λαμβάνουν υπόσταση τα σύμβολά και οι αλληγορίες του θανάτου, αναδείχθηκαν ως βασικά θέματα που διαπλέκονται με τη θεματική του θανάτου τα εξής: α) *ο ήλιος*, θέμα στο οποίο εντάσσονται οι έννοιες του *φωτός*, της *διαφάνειας* και της *λάμψης*· β) *ο χρόνος*, ο οποίος συγκροτεί ένα ενιαίο νοηματικό πεδίο με τις έννοιες της *στιγμής* και της *αιωνιότητας*· γ) *ο έρωτας*, θέμα που συνάπτεται άρρηκτα με αυτό της *αναζήτησης του παραδείσου* και δ) *η ποίηση* ως έμπρακτη υλοποίηση της δυνατότητας για υπέρβαση του θανάτου. Άλλα μικρότερα θέματα ή μοτίβα, που εμπλέκονται στο θέμα του θανάτου και ολοκληρώνουν τους τρόπους της ποιητικής εκφοράς του, προκύπτουν από τη συνάφεια των θεμάτων που αναφέρθηκαν και εντάσσονται στις νοηματικές αποχρώσεις του πεδίου τους. Η συνάφεια αυτή εκδηλώνεται με πολλούς τρόπους και ευθύνεται, όπως τονίστηκε και στην εισαγωγή, για την ολοκλήρωση της ποιητικής σκέψης και πράξης του Ελύτη. Έτσι, π.χ., διαπιστώθηκε ότι η συμβολική εκφορά της *στιγμής*, ως αναίρεσης των χρονικών επιπέδων και αποκάλυψης της αιωνιότητας, είναι συνήθως η *λάμψη*, ενώ το *ερατικό βίωμα*, ως αποκαλυπτική *έκλαμψη* και αυτό, συνιστά προϋπόθεση για την *κατάκτηση της ενιαίας υπόστασης του χρόνου* και την *υπέρβαση της φθοράς*· επίσης, ότι η *αποκάλυψη του παραδείσου* συνδέεται άμεσα με την κατάκτηση της *διαφάνειας*, τόσο ως φυσικής όσο και ως πνευματικής έννοιας που ακυρώνει το σκοτεινό νόημα του θανάτου ή ότι η κατάκτηση αυτή αποτελεί θεμελιακό στοιχείο της *ποιητικής μορφής*, προκειμένου να ενσαρκώσει στο επίπεδο της αισθητικής πραγμάτωσης τον *παραδεισο*.

Τα λυρικά σχήματα, οι συμβολικές και αλληγορικές εκφορές που λαμβάνει το θέμα του θανάτου στη συμπλοκή του με το θεματικό πεδίο του ήλιου, συνιστούν μια από τις κορυφαίες ποιητικές κατακτήσεις του Ελύτη και το πιο χαρακτηριστικό ίσως στοιχείο της ποιητικής του ιδιολέκτου. Αυτό, βέβαια, δεν είναι τυχαίο αν σκεφτούμε την κεντρική θέση που έχει ο ήλιος μέσα στον ποιητικό του κόσμο, είτε ως νοηματικό περιεχόμενο είτε ως αισθητική αρχή. Από τους *Προσανατολισμούς* ως το *Αξίον Εστί ο ήλιος και το φως συνιστούν το αντίπαλον δέος του θανάτου*, τις κοσμικές δυνάμεις που ακυρώνουν τις πιθανότητες της κυριαρχίας του. Στο *Αξίον Εστί* όμως, καθώς ο θάνατος εντάσσεται στο ποιητικό σύμπαν ως ουσιώδες μέρος του διαμορφώνεται αυτό που ονομάσαμε στην εισαγωγή *σιαμαία σχέση ήλιου και θανάτου*· κατά τη φάση αυτή ο ήλιος, ενώ κυριαρχεί έναντι του θανάτου στο επίπεδο του νοήματος, υποτάσσεται σ' αυτόν στο συμβολικό επίπεδο (*Κι αχτίδα του ήλιου ✧ γίνηκεν, ιδέστε / ο μίτος του Θανάτου!*, άσμα η'). Στις *Τόψεις* όμως η εικόνα αυτή αντιστρέφεται: *ο θάνατος εντάσσεται στη συμβολική του ήλιου* και η ένταξη αυτή θα συγκροτήσει, ως το τέλος της ποιητικής πορείας του Ελύτη, μία από τις πιο αγαπητές και πολυδουλεμένες αλληγορίες του. Η ένταξη του θανάτου στην «ηλιακή μεταφυσική»

του ποιητή οδηγεί στην *ταύτιση του ήλιου με το θάνατο*, κατά την οποία ο ήλιος λαμβάνει πια μια δίσσημη σημασία: το φως του αφενός αποκαλύπτει το 'απόλυτο', το 'τέλειο', την αθάνατη διάσταση της ύπαρξης, αφετέρου όμως ορίζει για τον άνθρωπο το απαγορευτικό όριο της οριστικής και μόνιμης κατάκτησής τους: γίνεται ο *ήλιος-θάνατος*.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, *η λάμψη αποτελεί τη συμβολική εκφορά της αποκαλυπτικής στιγμής*, η οποία αίρει τα φράγματα του χρόνου και αφαιρεί το στοιχείο της φθοράς από τα πράγματα: *η διαφάνεια* είναι το αποτέλεσμα του αγώνα για την καθαρότητα, την αυθεντικότητα της ύπαρξης, η οποία *αναιρεί το σκοτεινό νόημα του θανάτου* και αποκαλύπτει τον ενιαίο χωροχρόνο της συνύπαρξης των φυσικών και των νοητών υποστάσεων. Οι εικονικές αναπαραστάσεις της στο σώμα του ποιητικού κειμένου σχετίζονται άμεσα με τη διαφάνεια των νοημάτων μέσω της καθαρής δομής που οργανώνει το υλικό του. *Το επιμέρους θέμα των λουλουδιών* επίσης, σε στενή συνάφεια με το θεματικό πεδίο του ήλιου, *εμπλέκεται στις συμβολικές και αλληγορικές εκφορές του θανάτου*, αφού η έρευνα απέδειξε ότι τα λουλούδια, στην ποίηση του Ελύτη, αποτελούν ένα ιδιαίτερο σύμβολο ή επίγεγο αντικατοπτρισμό του ήλιου και της ζωοφόρου λειτουργίας του στη γη: μοιράζονται μαζί του το λυτρωτικό του έργο, βοηθώντας τον στην προσπάθειά του να μετατρέψει το σκοτάδι του θανάτου σε φως. *Το φως*, τέλος, προσλαμβάνει μια πρισματική σημασία και επιτελεί μια σύνθετη λειτουργία, η οποία εκτείνεται από το φυσικό ως το ηθικό και νοητό επίπεδο: *είναι η 'καθαρή', λυτρωτική ενέργεια του ήλιου* ως αποτέλεσμα της μεταστοιχείωσης του θανάτου σε ζωή, *η προϋπόθεση της διαφάνειας* στο επίπεδο των φυσικών υποστάσεων, των ηθικού κόσμου και των νοητικών συλλήψεων, *ο φορέας της αποκάλυψης και της αλήθειας, η ενσάρκωση της κοσμικής και ανθρώπινης Δικαιοσύνης*. Στις τελευταίες συλλογές του ποιητή, όταν τα στοιχεία της μεταφυσικής σύλληψης του κόσμου και της φιλοσοφικής εκφοράς της γίνονται εμφανή, το φως και η λειτουργία του αποδεσμεύεται από τη φυσική του πηγή, τον ήλιο, και προσλαμβάνει αυθόπαρκτη υπόσταση: εντοπίζεται ως ενέργεια του νοητού ήλιου της συνείδησης και του κρυπτού ήλιου της 'μυστικής' αποκάλυψης. Στο πλαίσιο αυτό *η αλληγορική εκφορά του θανάτου είναι το εκτοφλωτικό φως*.

Η αντιμετώπιση του θανάτου στην επικράτεια της ποίησης, της καλλιτεχνικής δημιουργίας γενικότερα, συναντάται αναπόφευκτα με το πρόβλημα του χρόνου. Το θέμα του χρόνου αποτελεί αντικείμενο διαπραγμάτευσης από την αρχή της ποιητικής παρουσίας του Ελύτη. *Η έννοια της στιγμής*, ως βίωμα υπαρξιακής πλησμονής με αποκαλυπτικές διαστάσεις, *αίρει τον συμβατικό καταμερισμό του χρόνου* (παρελθόν, παρόν, μέλλον) και κάνει αισθητή την ενιαία υπόστασή του, δηλαδή *αναδεικνύει την ενότητα την ύπαρξης έξω από τα όρια της φθοράς*, πέρα, επομένως, από το γεγονός του θανάτου. Οι τρόποι της ποιητικής αναπαράστασής της υλοποιούν την ενότητα αυτή μέσα στο κειμενικό σώμα της ποίησής του, καθιστώντας το έτσι απείκασμα του χωροχρόνου, από όπου η φθορά και ο θάνατος έχουν εξοβελιστεί. Ενώ, κατά την πρώτη φάση της δημιουργίας του Ελύτη, αποτυπώνεται το ευφρόσυνο συναίσθημα του βιώματος της ενότητας του χρόνου ως βασικής συνιστώσας του προσωπικού του μύθου, από τη στιγμή που το θέμα του θανάτου γίνεται αποδεκτό στην ποίησή του προβάλλει όλο και περισσότερο το στοιχείο της αναμέτρησης μαζί του. Στην αναμέτρηση αυτή, που αποτελεί μια όψη της σύγκρουσης της ποιητικής δημιουργίας με το θάνατο, το διακύβευμα είναι η κατάκτηση της αιωνιότητας. Η βεβαίωση της προοπτικής της μέσα στον ποιητικό-κειμενικό χώρο, αντανακλά τη λαχτάρα της πραγμάτωσής της στο υπαρξιακό επίπεδο της συνείδησης. *Η αντιδικία ποιητή και χρόνον υποδανύζεται συνεχώς από το*

αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου και επιχειρείται από την πλευρά του με όπλα το κατακτημένο νόημα της στιγμής και το βίωμα της αέναης συνέχειας των πραγμάτων, που του επιτρέπουν να συλλαμβάνει, και να αναπαριστά στο έργο του, την ύπαρξή του ως *εναία υπόσταση εντεθέν και εκείθεν του θανάτου*. Οι αναπαραστάσεις της σωματικής και της ποιητικής του υπόστασης με τον τρόπο αυτό αποτελούν στο ποιητικό του έργο μία από τις κυρίαρχες εκφορές του αγώνα του ενάντια στη φθορά, τη λήθη και το θάνατο.

Στην τελευταία φάση της ποιητικής δημιουργίας του Ελύτη, όταν η λυρική σκηνοθεσία εγκολπώνεται στο φιλοσοφικό λόγο για να εκφράσει την άρση της ποιητικής του αδιαλλαξίας έναντι του θανάτου, την εγκατάλειψη των βεβαιοτήτων του ποιητικού του μύθου, *η αντιπαλότητα με το χρόνο υποχωρεί και υποκαθίσταται από μια στάση ήρεμης αποδοχής του τέλους της φυσικής ύπαρξης, η οποία συνοδεύεται διακριτικά από μία μεταφυσική διάσταση*. Η προσδοκία για τη συνέχεια της ύπαρξης μετά θάνατον εντάσσεται σε μια συμπαντική προοπτική αιωνιότητας: έστω με τη μορφή της κατανόησης της απώλειας, της αναγκαιότητας του θανάτου για την αποκάλυψη και την εμπειρία της προοπτικής αυτής, η ύπαρξη συνεχίζει να ανιχνεύεται στην αθάνατη υπόστασή του κόσμου. Από το *Άξιον Εστί* και ύστερα, τεκμηριώνεται η στενή σχέση της ποιητικής σκέψης του Ελύτη, και όσον αφορά στο χρόνο, με την αρχαία ελληνική φιλοσοφική σκέψη, κυρίως των προσωκρατικών και του Ηράκλειτου, καθώς και με μία πλευρά των αναζητήσεων της σύγχρονης φυσικής επιστήμης. Η σχέση αυτή δηλώνεται όλο και πιο εμφαντικά καθώς περνούν τα χρόνια και κορυφώνεται στις τελευταίες συλλογές του.

Επειδή το θέμα του θανάτου εισέβαλε στην ποίησή του Ελύτη μέσω της ιστορικής αναγκαιότητας, *η αντιδικία του ποιητή με τον ιστορικό χρόνο* ήταν αναμενόμενη και αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία καθώς περνούν τα χρόνια. Εμφανίζεται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της αντιδικίας του με τους αδιάφορους ή εχθρικούς 'άλλους', με τη συμβατική δηλαδή διάσταση της ζωής και την αντίστοιχη απαξίωση των θεμελιωδών αξιών της μέσα στην ανθρώπινη κοινωνία: διαγράφεται ως γενικό σχήμα στο *Άσμα*, ολοκληρώνει τα βασικά χαρακτηριστικά της στο *Άξιον Εστί* και τις *Τύψεις*, και μετασχηματίζεται σε λυρική και, αργότερα, φιλοσοφική ενατένιση της ιστορικής πορείας του ανθρώπου από το *Φωτόδεντρο* και μετά, αδιάλειπτα σχεδόν, σε όλες τις συλλογές που θα ακολουθήσουν. *Ο χρόνος της Ιστορίας εκλαμβάνεται ως διαδικασία φθοράς και θανάτου*: είναι ο χρόνος των σχέσεων εξουσίας-υποταγής, των σκοπιμοτήτων, των συμφέροντων, του αδιέξοδου κύκλου της ανθρώπινης κόλασης. *Αντίδικός του στέκεται ο χρόνος της Ποίησης*, δηλαδή του έρωτα, της ανιδιοτέλειας, της δημιουργίας, της αυθεντικότητας της ύπαρξης. *Η Ποίηση συνιστά στο έργο του Ελύτη μία παράλληλη αλλά αντίστροφη προς την Ιστορία ανθρώπινη κίνηση, η οποία, ενώ βλαστάνει πάνω στο έδαφός της, έχει ως τελικό στόχο της την υπέρβαση των σκοτεινών πλευρών της, δηλαδή μια καινούρια νοηματοδότηση της ιστορικής διάστασης του ανθρώπου*.

Ο έρωτας ως κατεξοχήν δύναμη, που μπορεί να αναιρέσει τη συμβατικότητα του κοινωνικού βίου, τις σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης και να υπερβεί, επομένως, το αρνητικό νόημα του θανάτου, *συνάπτεται άρρηκτα, στην ποιητική σκέψη του Ελύτη, με το όραμά του για την κατάκτηση του παραδείσου*. Ο συσχετισμός των δύο εννοιών είναι αναπόφευκτος, αφού *ο έρωτας αποτελεί τη βασική προϋπόθεση και, ταυτόχρονα, τον πυρήνα του νοηματικού περιεχομένου του παραδείσου*. Ο παράδεισος, για τον Ελύτη, δεν συνιστά μια μεταθανάτια δικαίωση, ούτε αποτελεί ένα μεταφυσικό όραμα, αλλά μια *εν δυνάμει* πραγματικότητα μέσα στην ένυλη υπόσταση του κόσμου, την οποίαν ο άνθρωπος μπορεί και δικαιούται να υλοποιήσει, συμμετέχοντας με τον τρόπο αυτό στην αιώνια

διάσταση της ύπαρξης. Πιστεύοντας ότι για τον κάθε άνθρωπο υπάρχει ο προσωπικός του παράδεισος, ορίζει ως κέντρο του δικού του παραδείσου το ερωτικό βίωμα. *Το ερωτικό αρχέτυπο της Κόρης*, που από τις *Τύψεις* και μετά εγκαθίσταται μόνιμα στην ποίησή του, *αποτελεί το βασικό μοτίβο εξεικόνισης του απαθανατισμού της ύπαρξης* μέσω του βιώματος αυτού, *καθώς ενσαρκώνει στη μορφή του την ομορφιά, την αλήθεια και τη δικαιοσύνη*, ενώ με την ‘επιφάνειά’ του αποκαλύπτει τον μόνιμο τόπο της κατοικίας του, τον παράδεισο, τον οποίο υποστασιώνει και νοσηματοδοτεί με το στοιχείο της ανθρώπινης παρουσίας στην ιδανική εκδοχή της (*άγγελος με φόλο*). Η παρουσία αυτή πλαισιώνεται από το σκηνικό του παραδείσου, ο οποίος συγκροτείται από τα στοιχεία της ελληνικής φύσης με την αναγωγή τους στο επίπεδο της *δεύτερης πραγματικότητας*, και αποτελεί την ποιητική αποτύπωση του μεταθανάτιου χώρου του ποιητή, όπως ο ίδιος τον οραματίζεται.

Ο έρωτας όμως, όπως συμβαίνει και με τον ήλιο, προσλαμβάνει μια δίσημη υπόσταση. *Αν από την μια αποκαλύπτει τον παράδεισο και προσφέρει προοπτικές αιωνιότητας, από την άλλη ‘εμφανίζει’ με οξύτητα το πρόβλημα του θανάτου: η υπόσχεση αθανασίας που κομίζει συγκρούεται διαρκώς με το αδήριτη πραγματικότητα του οριστικού τέλους*. Η αμφισημία του ερωτικού βιώματος, που κάποιες στιγμές αποκτά τραγικές διαστάσεις, διαπιστώνεται τόσο από την παρακολούθηση των μεταβολών στους τρόπους εξεικόνισης του ερωτικού αρχέτυπου της Κόρης από συλλογή σε συλλογή, όσο και από το γεγονός της προϊούσας αποδοχής από τον ποιητή, με ό,τι αυτό σημαίνει για την επανατοποθέτηση του βλέμματός του, της αδυναμίας για μια οριστική κατάκτηση του παραδείσου. Η εμπλοκή του αρχετύπου της Κόρης στο θεματικό πεδίο του θανάτου αναδεικνύει την αινιγματική όψη της γυναικείας υπόστασης, που όχι μόνο δίνει αλλά και παίρνει τη ζωή, είναι μαζί *μήτρα και τάφος*, ο φορέας της γέννησης αλλά και του θανάτου. Στο πλαίσιο αυτό, ο παράδεισος αρχίζει να αναπαρίσταται στην ποίησή του έρμημος, με κυρίαρχο περιεχόμενό του το νόημα της μοναξιάς, καθώς η έλευση του θανάτου ακυρώνει τις υποσχέσεις του ερωτικού βιώματος. Η αναπαράστασή του από την πλευρά του θανάτου τον καθιστά περισσότερο *εικόνα* μιας προηγούμενης ζωής παρά ζώσα πραγματικότητα που περιέχει μέσα της και προβάλλει στην αιωνιότητα την ανθρώπινη παρουσία.

Παρόλα αυτά όμως, ο Ελύτης επιμένει να επιβεβαιώνει την ακλόνητη πίστη του στο ερωτικό σώμα, ως απείκασμα αλήθειας, ομορφιάς και δικαιοσύνης, ως κορυφαία δυνατότητα για την υπέρβαση του θανάτου και τον εξοβελισμό του αρνητικού του νοήματος από την ανθρώπινη ζωή. Η επιμονή αυτή παραμένει ακλόνητη και στις τελευταίες ποιητικές του συλλογές, όπου, μέσα σε ένα κλίμα αποχαιρετισμού και απολογισμού, τα γνωστά μοτίβα που συγκροτούσαν, ως εκείνη τη στιγμή, το θεματικό πεδίο του έρωτα και του παραδείσου, ατονούν και χάνουν την στενή πρόσδεσή τους με τη φυσική πραγματικότητα, προσλαμβάνοντας όλο και περισσότερο μεταφυσική χροιά. Χωρίς να χάνεται η πίστη στη δύναμη του ερωτικού βιώματος και στη θαυματουργία του γυμνού σώματος, *η υπέρβαση του θανάτου αναζητείται όλο και περισσότερο στην έννοια της ομορφιάς, ως τελικού αποστάγματος των ερωτικών κατακτήσεων, ενώ η έννοια του παραδείσου ως δεύτερης πατρίδας του επάνω κόσμου γίνεται πιο ασαφής, αποκτά συμπαντικές διαστάσεις ή αντικαθίσταται από την φυγή του ποιητή στο άγνωστο*, όπου θα συνεχίσει να αναζητά, όπως και στη ζωή, το ιδανικό της ομορφιάς και της αλήθειας. Η στροφή αυτή, που την υπογραμμίζει τόσο ο ‘διάλογος’ του ποιητή με μεγάλες μορφές της ευρωπαϊκής ποίησης (Hölderlin, Novalis, Δ. Σολωμός), όσο και η συχνή χρήση της λέξης «ψυχή», με ένα ιδιαίτερο ‘μεταφυσικό’ περιεχόμενο, φέρνει στην επιφάνεια την κρυφή σχέση της ποιητικής ιδεολογίας του Ελύτη, που υπέβασκε από

την αρχή της δημιουργικής πορεία του, με *το ρομαντικό ιδανικό της κατάκτησης του 'απόλυτου', του 'τέλειου'*, ολοκληρώνοντας έτσι τα χαρακτηριστικά στα οποία οφείλεται η σύνθετη ποιητική του προσωπικότητα.²

Η συμπλοκή του θέματος του θανάτου με το θεματικό πεδίο της ποίησης συναιρεί όλες τις συμβολικές και αλληγορικές του εκφορές, καθώς εν τέλει ο μόνος υπαρκτός χώρος αθανασίας, η μόνη πραγμάτωση του παραδείσου, φαίνεται να είναι ο χώρος της κειμενικής υλοποίησης του ποιητικού οράματός τους. *Η ποίηση* (ως στάση και πράξη ζωής αλλά και ως τρόπος σύλληψης και εκφοράς του κόσμου) για τον Ελύτη *είναι ο χώρος της αειθαλούς ύπαρξης των πραγμάτων, η κιβωτός της άβυσσής μνήμης, όπου η νίκη του θανάτου στο βιολογικό επίπεδο αναστρέφεται σε ήττα στο επίπεδο του πνεύματος και της συνείδησης*. Αυτό έγινε κατάδηλο από τη μελέτη τόσο του ποιητικού όσο και του δοκιμιακού του έργου. Στο δεύτερο ιδιαίτερα, η επιβεβαίωση των απόψεών του αντλήθηκε από την προσπάθεια του ίδιου να τις «προσεπικυρώσει» στο έργο άλλων δημιουργών (λογοτεχνών, ζωγράφων, μουσικών), με τους οποίους αισθάνεται συμμετοχος σε ένα κοινό ποιητικό ή καλλιτεχνικό όραμα. Τα σχόλια και οι κρίσεις του για το έργο αυτό πιστοποιούν τη βαθιά πίστη του στη σημασία του ποιητικού βίου για την καταξίωση της ανθρώπινης ζωής. Αλλά η πίστη αυτή επιβεβαιώνεται και στο επίπεδο της αισθητικής φόρμας. *Το θέμα του θανάτου συμπλέκεται με τον αγώνα του ποιητή να οργανώσει τη δομή και να ολοκληρώσει τη μορφή των ποιημάτων του με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται στην απαίτησή του για τη διαφάνεια του θέματος, για την ανάδειξη δηλαδή, μέσα από τη διαπραγμάτευσή του, της αθάνατης υπόστασης της ύπαρξης*. Στο πλαίσιο αυτό, η περιπέτεια της ποιητικής μορφής σχετίζεται με την πάγια επιδίωξή του να αναπαραστήσει στο κειμενικό σώμα του έργου του τις εκφάνσεις της σωματικής του υπόστασης και της ποιητικής του φυσιογνωμίας. *Ο ποιητικός χώρος αποτελεί την Κιβωτό, όπου διασώζεται σε μια προοπτική συνέχεια, με ορίζοντα την αιωνιότητα, το μοναδικό αποτύπωμα της ύπαρξης του στον κόσμο*.

Μπορούμε πια, με βάση τα συμπεράσματα αυτά, να συγκεφαλαιώσουμε τις απαντήσεις στα κρίσιμα ερωτήματα που τέθηκαν στην εισαγωγή τούτης της εργασίας. Το ιδιαίτερο στίγμα του Ελύτη στην αντιμετώπιση του θανάτου οφείλεται στο γεγονός ότι *ο ποιητής προσεγγίζει το θέμα αυτό από την οπτική του λάτρη της*

²Η σχέση του υπερρεαλισμού με τον ρομαντισμό απασχόλησε τους υπερρεαλιστές αλλά και τους μελετητές του κινήματος. Είναι χαρακτηριστική, π.χ., η συζήτηση του Ελύτη με τον Paul Eluard, όπως την παραθέτει στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» (*Ανοιχτά χαρτιά*, σελ. 333-334) ο ίδιος. Με αφορμή τον Rimbaud διεξάγεται η εξής συζήτηση: «Ελ. ... Γιατί υπάρχει μέσα σ' όλα αυτά μια θλίψη. Ο φόρος που καταβάλλει ακόμη ο άνθρωπος στο ρομαντικό μέρος του εαυτού του. Να 'σαι το θύμα που συμπόνανε οι συνάνθρωποί σου, τι άδικος, τι απαράδεκτος ρόλος, δεν είναι έτσι; Ελ. *Κι όμως ο Υπερρεαλισμός ήταν ένας Ρομαντισμός στο έπακρο*. Ελ. *Στο έπακρο ακριβώς. Γι' αυτό τον αναποδογύρισε. Πάτησε στην άλλη όχθη. Όταν το υποκείμενο απλώνεται ως το σημείο να διαλυθεί, δεν απομένει παρά να αντικείμενο*. Ελ. Πολλοί υποστηρίζουν ότι η άποψη αυτή δεν ήταν παρά ένα σόφισμα, ένα λογοπαίγνιο. Ελ. Δεν είναι διόλου εύκολο να δούμε τι βρίσκεται μπρος και τι πίσω μας...» Φαίνεται πάντως ότι η ρομαντική πλευρά του Ελύτη δεν εμπλέκεται στη σχέση αυτή αλλά προϋπάρχει ως αυτόνομο στοιχείο της ποιητικής του ιδιοσυστασίας. Την υποψάζεται με ευστοχία ο Μήτσος Παπανικολάου από πολύ νωρίς, όταν, για να ερμηνεύσει το πρώτο έργο του νέου, τότε, ποιητή παραπέμπει σε απόψεις για την ποίηση του Novalis από τα «Αποσπάσματα» του: «... *Η ποίηση είν' η αναπαράσταση του αισθήματος, τον εσωτερικού κόσμου στο σύνολό του*. Όσο ένα ποίημα είναι πιο προσωπικό, τόσο πιο κοντά βρίσκεται στη σημασία της ποίησης». (*Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 72, 16.4.1938 και *Ελύτης, Εκλογή 1935- 1977*, Ακμων, Αθήνα, 1979, σελ. 163)

ζωής, τον κηρυγμένον αντιπάλον του, αλλά με μια στάση γενναιοφροσύνης, η οποία σχετίζεται με την αποδοχή της αναγκαίας ύπαρξής του για τη βαθύτερη κατανόηση της αλήθειας του κόσμου και απορρίπτει οποιαδήποτε μοιρολατρική και θρηνητική απόχρωση στους τρόπους της ποιητικής εκφοράς του. Αντίθετα, η συμπλοκή του θέματος με το βασικό νοηματικό πεδίο του προσωπικού του μύθου (ήλιος, φως, θάλασσα, διαφάνεια, έρωτας, φυτικός κόσμος) του προσδίδει νέες αποχρώσεις ευαισθησίας, πρωτόγνωρες όχι μόνο σε παγκόσμιο αλλά και σε ελληνικό επίπεδο, όπου, πολλές φορές, συναντάται μια παραπλήσια προσέγγιση. Αλλά, ακόμη και στο επίπεδο αυτό, ο νοηματικός και συμβολικός πλούτος στην εκφορά του θέματος λαμβάνει ξεχωριστή υπόσταση εξαιτίας της ένταξής του σε έναν ολιστικό ποιητικό λόγο, ο οποίος φιλοδοξεί να αποτελεί απεικασμα της συμπαντικής δημιουργίας. Από την άποψη αυτή, η διαφοροποίησή του τόσο από τους Έλληνες όσο και από τους Ευρωπαίους ομοτέχνους του συντελείται στο σημείο εκείνο όπου συναντώνται και συντίθενται οι επιρροές που δέχεται από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και την ελληνική παράδοση. Ο πρώτος του επιτρέπει να ανασυνθέσει τα σχετικά με το θάνατο ιδιαιτέρως στοιχεία που προσφέρει η δεύτερη, προσδίδοντας σ' αυτά τη διάσταση της παγκοσμιότητας, ενώ η δεύτερη του δίνει τη δυνατότητα να ελέγξει τα στοιχεία του μοντερνισμού και να τα αρμόσει στις φυσικές και πολιτισμικές καταβολές που συγκρότησαν την προσωπικότητά του.

Τα κοινά στοιχεία που βλέπει ο Ελύτης να συνδέουν τα μοντέρνα ευρωπαϊκά ρεύματα του καιρού του (κυρίως τον υπερρεαλισμό και τον κυβισμό) με βασικές πλευρές της ελληνικής και βυζαντινής παράδοσης φαίνεται ότι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίον επιχείρησε τη σύνθεσή τους, ώστε να αποτυπώσει την ιδιαίτερη ποιητική του παρουσία στο χώρο της σύγχρονης ελληνικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Η μεταμορφωτική δύναμη της ποιητικής γλώσσας ως βασικό στοιχείο του υπερρεαλισμού, π.χ., χρησιμοποιήθηκε για να επανασυνθέσει το λυρικό και αλληγορικό εκτόπισμα των φυσικών στοιχείων στην παράδοση του ελληνικού ποιητικού λόγου, ώστε ένα παμπάλαιο πεδίο νοημάτων να λάβει όχι μόνο μια εντελώς νέα, μοντέρνα εκφορά, αλλά και ένα καινούριο περιεχόμενο μέσα από την ανάδειξη κρυμμένων πλευρών του ή την προσθήκη νέων. Η καθαρότητα, επίσης, και η ανάδειξη των εσωτερικών δομών του αντικειμένου που προβάλλει ο κυβισμός ή η αυτονομία του καλλιτεχνικού έργου από την αντικειμενική πραγματικότητα, κεντρικό στοιχείο στο ρεύμα του μοντερνισμού, ανιχνεύονται από τον ποιητή και στις εκφράσεις της αρχαίας και της λαϊκής ελληνικής τέχνης και χρησιμοποιούνται ως μέτρο των δικών του επιδιώξεων, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο του έργου του. Στο πλαίσιο αυτό, το νόημα του θανάτου εντοπίζεται όχι στην αδιαμφισβήτητη, αντικειμενική παρουσία του, αλλά στον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνεται από την ανθρώπινη συνείδηση, λαμβάνει μορφή από τη λυρική σκέψη και εκφέρεται με τη μορφή αυτή στο έργο της τέχνης, στο ποίημα. Το άδειασμα του θανάτου, π.χ., από το σκοτεινό του περιεχόμενο, η επίτευξη της διαφάνειας ώστε να αναδειχθεί η αθάνατη υπόσταση του κόσμου, τον ξεπερνά ως βιολογικό γεγονός και τον αντιμετωπίζει ως εσωτερική πραγματικότητα της ποιητικής συνείδησης. Συνεπώς, και η ενσωμάτωση του θανάτου στον ήλιο, ως εφαρμογή της ηλιακής μεταφυσικής, αποτελεί μια αλληγορία που αντιστοίχως εκφράζεται και με μια συγκεκριμένη δομή (ηλιακό σύστημα).

Όλα αυτά τα στοιχεία, που συνθέτουν το ιδιαίτερο στίγμα του Ελύτη, σαφώς παραπέμπουν στην εικόνα και τη λειτουργία ενός μοντέρνου ποιητή του εικοστού αιώνα, ο οποίος έχει βαθιά γνώση και δέχεται ισχυρές επιρροές από τα καλλιτεχνικά και πνευματικά ρεύματα του καιρού του, κρατώντας όμως αποστάσεις από αυτά και κατοχυρώνοντας την αυτονομία του όσον αφορά στις

επιλογές. Από την άποψη αυτή, ο Ελύτης ακολουθεί το παράδειγμα πολλών πρωτοπόρων της ευρωπαϊκής τέχνης, οι οποίοι, μέσα σε ένα γενικό καλλιτεχνικό ρεύμα, έδιναν προτεραιότητα στο στοιχείο της *προσωπικής επινόησης*. Από την άλλη όμως *διαφοροποιείται* αρκετά, *προβάλλοντας έντονα το στοιχείο της ιθαγένειας, όχι ως φοκλорική γραφικότητα αλλά ως συνεισφορά σε ένα πανανθρώπινο όραμα*. Η αναπαράσταση του θανάτου που επιχειρεί στο έργο του, ενώ είναι διαποτισμένη από αυτή την ιδιαίτερη στάση του, φέρνει στην επιφάνεια, στις τελευταίες συλλογές του, ένα στοιχείο που υπέβασκε σχεδόν από την αρχή στο έργο του, ήταν όμως καλυμμένο από το ένδυμα της νεωτερικότητας: *οι ρίζες του Ελύτη αντλούν χυμούς από το στρώμα του ρομαντισμού*. Η ποιητική πράξη του σημαδεύεται από το ρομαντικό ιδεώδες του ‘απόλυτου’· κεντρικός στόχος του ποιητικού βίου του είναι η αποκάλυψη του ‘τέλειου’, της ‘ομορφιάς’, η κατάκτηση της ‘αθανασίας’. Ο θάνατος, ως απόλυτο μέγεθος της ανυπαρξίας, υπογραμμίζει το ανέφικτο του ιδεώδους, όπως συμβαίνει και στους ρομαντικούς. Ο ποιητής όμως υπερβαίνει τον κλασικό τρόπο της ρομαντικής αναπαράστασής του (το μαύρο, το βαρύ, τη νύχτα, το πεισιθάνατο), καθώς ο κόσμος του προσωπικού του μύθου, στα πλαίσια της σύνθεσης του υπερρεαλισμού και των στοιχείων της ελληνικής παράδοσης, οδηγεί σε τελείως διαφορετική κατεύθυνση.

Από την άποψη αυτή, θα μπορούσαμε να διακινδυνεύσουμε την υπόθεση ότι *ο Ελύτης, μετά από έναν αιώνα περίπου, πραγματοποιεί στην επικράτεια του ελληνικού ποιητικού λόγου το ρομαντικό όραμα του Σολωμού*. Η αγωνιώδης αναζήτηση από τον δεύτερο του «μιχτού αλλά νόμιμο είδους», για να εκφράσει τη σύνθετη ποιητική του φυσιογνωμία, μοιάζει πολύ με τις αντίστοιχες προσπάθειες του Ελύτη. Κι αν ο Σολωμός (ποιος ξέρει από ποιες βαθιές φωνές μέσα του παρακινημένος), εγκαταλείποντας μια βέβαιη αλλά εφήμερη, όπως μπορούμε σήμερα να γνωρίζουμε, ποιητική δόξα στον ιταλόφωνο χώρο, για να αναλωθεί στην αβέβαιη, αλλά κεφαλαιώδους σημασίας γι’ αυτόν, περιπέτεια της θεμελίωσης του νέου ελληνικού ποιητικού λόγου, συντρίφτηκε κάτω από το βάρος του έργου που ανέθεσε στον εαυτό του, *ο Ελύτης ουσιαστικά αναλαμβάνει, κάτω από διαφορετικές συνθήκες και απαιτήσεις, τη συνέχεια του έργου που άφησε στη μέση ο Σολωμός*. Και στους δυο ανιχνεύεται ο αγώνας της μετάβασης από το ειδικό στο γενικό, από το τοπικό στο παγκόσμιο, από το ιστορικό στο φυσικό, από το γήινο στο συμπαντικό, από το ανθρώπινο στο θείο. Χαρακτηρίζονται από την ίδια ολιστικότητα στην ποιητική τους σκέψη και από μια ανάλογη διάθεση και προσπάθεια να την αποτυπώσουν σε αντίστοιχες αισθητικές μορφές. Το δέος του Ελύτη απέναντι στο Σολωμό, η απροθυμία του να μιλήσει ή να γράψει γι’ αυτόν, κατά τη γνώμη μου υποδηλώνει, πέρα από το γεγονός της συνάφειας, και την αντίληψή του ότι η αποτύπωση του ποιητικού του οράματος σε ολοκληρωμένη μορφή (σε αντίθεση με την αποσπασματική μορφή εκφοράς του ρομαντικού ιδανικού) δεν ανταποκρίθηκε, εξαιτίας ίσως και της ολοκλήρωσης της, στα μέτρα και τα κριτήρια που έθεσε ο ένδοξος πρόγονός του και υιοθέτησε ο ίδιος.

Όσον αφορά *στη θεματική του θανάτου, πρέπει να τονιστεί ότι και στους δυο ποιητές εντοπίζεται μια παραπλήσια ή ανάλογη συμβολική και αλληγορική εκφορά*, η οποία αντλεί το υλικό της από την ελληνική φύση και παράδοση και προβάλλεται στις ιστορικές, κοινωνικές και ανθρώπινες συνθήκες της εποχής τους. Η λειτουργία του ήλιου και του φωτός, ο φυτικός κόσμος, η ιδανική γυναικεία παρουσία («Φεγγαροντυμένη» – «Κόρη»), ο ανιδιοτελής αγώνας και η θυσία για την ανάρεση της ιστορικής αδικίας, αποτελούν και στους δύο ποιητές θεματικά πεδία εντός των οποίων επιδιώκεται η δικαίωση της ανθρώπινης ύπαρξης, η υπέρβαση του θανάτου. Βέβαια, ο Ελύτης βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με το Σολωμό, έχοντας πίσω του μια παράδοση που του δίνει πολύ ευρύτερη εποπτεία. Αλλά στην ποίηση

αυτό που μετρά είναι η πραγμάτωση, ο δρόμος που διανύθηκε· και δεν ξέρουμε ποιον ακριβώς Ελύτη θα είχαμε αν δεν είχε προηγηθεί ο Σολωμός. *Και οι δυο δημιουργούν μέσα σε ένα 'κλειστό' σύστημα αξιών, ιδεών, νοηματικών και λυρικών κατακτήσεων, που αναπτύσσεται και κινείται μεταξύ ελληνικής φύσης, γλώσσας και ιστορίας.* Με το δεδομένο μάλιστα ότι το σύστημα αυτό δεν προστρέχει στο αρχαιοελληνικό μυθικό υπόστρωμα, που τα σύμβολά του είναι παγκοσμίως γνωστά, αλλά, στην περίπτωση του Ελύτη τουλάχιστον, ακολουθεί τη μέθοδο της 'μυθογένεσης',¹ καταλαβαίνουμε γιατί παρουσιάζει μεγάλες αντιστάσεις στην προσπάθεια να μεταδοθεί μεταφραστικά το ποιητικό νόημα σε άλλη γλώσσα, αφού ουσιώδες στοιχείο του είναι οι τρόποι της εκφοράς του, οι οποίοι συνάπτονται απόλυτα με την ιδιαίτερη φυσιογνωμία της ελληνικής γλώσσας. *Ο Σολωμός και ο Ελύτης είναι, από την άποψη αυτή, οι πιο αδικημένοι από τους μεγάλους ποιητές μας* (σε αντίθεση, π.χ., με τον Καβάφη ή τον Σεφέρη), *όσον αφορά στην κατανόηση των διαστάσεων του έργου τους από το ξενόγλωσσο κοινό.*

Η αναπαράσταση του θανάτου στο έργο του Ελύτη, μέσα σε ένα σύστημα που οργανώνεται γύρω από τον άξονα των ανταποκρίσεων φύσης, γλώσσας και ιστορίας του ελληνικού χώρου, παρά τους τρόπους της νεωτερικής εκφοράς της, αποδείχθηκε δύσκολα κατανοητή και μεταφράσιμη (χωρίς να χάσει μεγάλο μέρος από το νόημά της) σε άλλη γλώσσα, που δεν έχει τις αναγκαίες προϋποθέσεις υποδοχής ενός τέτοιου συστήματος. Το περίεργο όμως είναι ότι, ενώ κάποιοι ξένοι μελετητές, όταν το έργο του Ελύτη άρχισε να γίνεται διεθνώς γνωστό, διατύπωσαν καίριες παρατηρήσεις για το θέμα αυτό, η ελληνική κριτική άργησε πολύ και να το εντοπίσει και, πολύ περισσότερο, να το κατανοήσει. Βέβαια, μια τέτοια στάση υπαγορεύτηκε και από τον χαρακτήρα της πρώιμης ποιητικής παραγωγής του· αλλά μιλάμε για την κατανόηση του βάθους και της δυναμικής της, που δημιούργησαν τις προϋποθέσεις της αποδοχής του θέματος στην επικράτειά της. *Κατά την πρώτη, λοιπόν, εικοσαετία της παρουσίας του ποιητή (1935 – 1955 περίπου), το κυρίαρχο στοιχείο της μελέτης για το έργο του είναι η οικοδόμηση του στερεοτύπου του 'αισιόδοξου' και 'αμέριμνου' Ελύτη, κάτι που οφείλεται εξίσου και στους υμνητές του (π.χ. Καραντώνης) και στους επικριτές του (π.χ. Παππάς). Κατά τη φάση αυτή, παρά την έντονη παρέμβαση του ποιητή στο δημόσιο διάλογο για την ποίηση γενικά αλλά και για το έργο του ειδικά, η οποία εκδηλώνεται σε όλα σχεδόν τα έντυπα της εποχής ('φίλια' και 'εχθρικά'),² δεν διαμορφώνεται μια πιο ουσιαστική ματιά και ο ίδιος*

¹ Ο ίδιος ο Ελύτης εξηγεί: Ουδέποτε χρησιμοποίησα αρχαίους μύθους με τον συνηθισμένο τρόπο. Αναμφισβήτητα είναι πολύ ωφέλιμη για έναν Έλληνα ποιητή η χρήση αρχαίων μύθων, *γιατί έτσι γίνεται πιο προσβάσιμος στους ξένους...* Αντέδρασα απέναντί σ' αυτό, αρκετά συνειδητά κάποτε, γιατί νόμιζα ότι όλα τούτα ήταν λιγάκι εύκολα... Εφόσον πρώτηστη έγνοια μου ήτανε να βρω τις πηγές του νεοελληνικού κόσμου, *κράτησα τον μηχανισμό της μυθογένεσης αλλά όχι και τις μορφές της μυθολογίας...* Αυτός είναι ο μηχανισμός προσωποποίησης που χρησιμοποιώ – της μυθογένεσης, αν θέλετε – χωρίς όμως να επικαλούμαι οποιαδήποτε μυθολογική μορφή.» («Αναλογίες φωτός. Μια συνέντευξη του Ποιητή στον Ivar Ivasko, *Οδυσσέας Ελύτης, Εκλογή 1935-1977*, Ακμίων, Αθήνα, 1979, σελ. 195-196)

² Ο Ελύτης, πέρα από τη μαχητική αρθρογραφία του στα *Νέα Γράμματα*, σε αντίθεση με πολλά μέλη της ομάδας του περιοδικού όπου εντάχτηκε στην αρχή της δημόσιας ποιητικής του παρουσίας, δεν δίστασε να συνεργάζεται με περιοδικά, τα οποία είχαν εχθρική στάση απέναντι στον υπερρεαλισμό ή χαρακτηριζόνταν, λόγω της περισσότερης τους απόκλισης, από ιδεολογική αντιπαλότητα προς τον κύκλο του Κατσιμπαλή. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός της εύκολης προσβασιμότητας, ακόμη και της περιοδικής συνεργασίας του Ελύτη με τα περιοδικά αυτά, που ίσως οφείλονταν στην ηπιότητα του τρόπου με τον οποίο πρόβαλε τις απόψεις του ή και σε διακριτικές συμπάθειες που είχε στο χώρο της Αριστεράς. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* και των *Καλλιτεχνικών Νέων*. Στο πρώτο, βρίσκουμε απάντηση σε άρθρο του Θεοτοκά για τον υπερρεαλισμό (φ. 84, 9 Ιουλ. 1938, «Τι είναι ο υπερρεαλισμός»), «Ένα ανοιχτό γράμμα στον κ. Ευάγγελο

μένει ανικανοποίητος από τον τρόπο που τον αντιμετωπίζει η κριτική.³ Βέβαια, δεν μπορεί να περιμένει κανείς ενασχόληση με το θέμα του θανάτου, όταν ελάχιστα ανιχνεύεται ακόμη στο έργο του (το *Άσμα* και *Η καλωσύνη στις λυκοποριές* αντιμετωπίζονται υπό το πρίσμα των ωπών ακόμη εμπειριών της Κατοχής και της Αντίστασης): θα ήταν θεμιτή όμως η προσδοκία για τον εντοπισμό πλεονών της ποίησής του που αντιστρατεύονται το στερεότυπο που είχε οικοδομηθεί.

Κατά τη δεύτερη εικοσαετία (1955 – 1975 περίπου), με επίκεντρο το *Άξιον Εστί*, το οποίο, κυρίως λόγω της μορφής του, έγινε δεκτό με αμήχανη σιωπή σχεδόν τεσσάρων χρόνων,⁴ **η μελέτη γίνεται πιο ουσιαστική και επικεντρώνεται στη συνάντηση του προσωπικού μύθου του ποιητή με την Ιστορία**, ανανεώνοντας το ενδιαφέρον για τις δυο προηγούμενες συλλογές του. Στο πλαίσιο αυτό, **το θέμα του θανάτου θίγεται ευκαιριακά και διαθλαστικά, με αφορμή την ενασχόληση με τα θέματα που προκύπτουν από τον ιστορικό ορίζοντα του έργου του**. Οι *Τύψεις*, π.χ., αν εξαίρεσουμε κάποιες μονογραφίες για ελάχιστα ποιήματά της, μένουν για χρόνια στη σκιά του *Άξιον Εστί*, χωρίς να επιχειρηθεί μια συνολική ανάγνωση της συλλογής με βάση το κεντρικό θέμα της, που είναι ο θάνατος. Το κύριο χαρακτηριστικό της κριτικής κατά τη φάση αυτή είναι το γεγονός ότι **το στερεότυπο της πρώτης φάσης κατ' ουσίαν δεν αμφισβητείται· απλώς προστίθενται σ' αυτό τα νέα στοιχεία της 'ιστορικής' θεματικής του Ελύτη**, με αποτέλεσμα να μη συντελείται μια αναδρομική επανεκτίμηση της φυσιογνωμίας του προηγούμενου έργου του και να μην επισημαίνεται η συνέχεια και η ενότητα στην ποιητική του εξέλιξη (π.χ., η άποψη του Σαββίδη ότι από το *Άξιον Εστί* και μετά έχουμε τη φωνή του 'άλλου' Ελύτη). Είναι η εποχή κατά την οποία η πρόσληψη του προσωπικού μύθου του ποιητή και της συνάντησής του με την Ιστορία αποκτά ευρύτερες κοινωνικές διαστάσεις, στα πλαίσια της πρόσληψης του έργου της γενιάς του 1930. Βασικό ρόλο για μια τέτοια πρόσληψη έπαιξαν οι μελοποιήσεις κάποιων έργων του για το μεγάλο κοινό (*Άξιον Εστί*, πολλά μέρη από *Τα ρω του έρωτα* κ.τ.λ.).

Παπανούτσου» για το ίδιο θέμα (φ. 166, 3 Φεβρ. 1940) και μια συνέντευξή του στον Β. Α. Καζαντζή στο επόμενο φύλλο, 19 Φεβρ. 1940. Στο δεύτερο, απαντά στην έρευνα για το ζήτημα «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» με πέντε άρθρα σε αντίστοιχα φύλλα (από τις 25 Δεκ. 1943 ως τις 21 Ιαν. 1944), ενώ στο φύλλο της 15^{ης} Ιαν. 1944 δημοσιεύεται στην πρώτη σελίδα φωτογραφία προτομής του ποιητή από τον Α. Μακρή. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη δεκαετία του '60 με το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* (π.χ. τ. 85, 1962, αφιέρωμα στον Picasso) ή την *Πανσπουδαστική* της τότε ΕΦΕΕ.

³ Ας θυμηθούμε το απόσπασμα από «Τα κορίτσια» (σε, 144) στα Ανοιχτά χαρτιά, το οποίο μας απασχόλησε στην αρχή του κεφαλαίου «Η συγκρότηση του βλέμματος»: «Πολλές λέξεις που δεν υπάρχουν καν στο λεξιλόγιό μου, η αισιοδοξία π.χ., ή η χαρά (εκτός κι αν πρόκειται για την "άλλη") ή η γραμμικότητα (τι σημαίνει αλήθεια); επανέρχονται κατά κόρον στους σχολιαστές των γραπτών μου. Την "καθαρή θέα" μου την επιστρέφουνε "αμερμηνσία". Τη "διείσδυση στο φυσικό είναι": "περιήγηση". Την "αθωότητα": "ευδαμονία". Είναι τόσο εύκολο. Τουλάχιστον να υπομνημαζόντουσαν τι πικρές ρίζες χρειάζεται να σαλέψουν, τι σκότος ν' αντισταθμιστεί για ν' αντέξει η αθωότητα στις μέρες μας; Μπα! **Εμείς καταλαβαίνουμε από φέρετρα· κοιτάζουμε κιόλας τον ανώριμο συνομιλητή μας προστατευτικά, σα να 'μαστε οι μόνοι κάτοχοι του μυστικού ότι ο άνθρωπος πεθαίνει. "Μα ίσα-ίσα γι' αυτό", ψιθυρίζει ο δόλιος – αλλά πάνω στην ώρα κυκλοφορούν οι εφημερίδες και τα παρρητήματα· πού καιρός!**» (*Ανοιχτά χαρτιά*, «Τα κορίτσια», σελ. 144).

⁴ Εξαίρεση αποτελεί η εκτενής μελέτη του Βασίλη Νησιώτη «Οδυσσέας Ελύτης: Η συνείδηση του ελληνικού μύθου», η οποία δημοσιεύτηκε ένα χρόνο περίπου μετά τη δημοσίευση του έργου στο περιοδικό *Κριτική* (τ. 13-14, Ιαν.- Απρ. 1961) που διηύθυνε ο Μ. Αναγνωστάκης. Είναι η πρώτη σοβαρή προσπάθεια για μια συνολική ερμηνεία του έργου, η οποία όμως αξίζει και για τις γενικότερες διαπιστώσεις της σχετικά με τον χαρακτήρα της ελυστικής ποίησης μέσα στο ποιητικό τοπίο της εποχής εκείνης.

Σε όλη τη διάρκεια των δύο προηγούμενων φάσεων υπάρχουν και οι εξαίρεσεις εκείνες, που με οξυδέρκεια αντιπαρατέθηκαν στο στερεότυπο του 'αισιόδοξου' Ελύτη (π.χ. Αλ. Αργυρίου), καθώς και μερικές σημαντικές μελέτες που αφορούσαν σε άλλα θέματα αλλά, έστω πλαγίως, άγγιξαν, το θέμα του θανάτου. **Η πιο σημαντική στροφή για τη μελέτη του έργου του αρχίζει να συντελείται μετά τη 'Μεταπολίτευση'**, όταν η λεγόμενη 'γενιά του Πολυτεχνείου' γίνεται ο φορέας της ολοκληρωτικής πρόσληψης και καθιέρωσης του ποιητικού μύθου της γενιάς του 1930. Η έρευνα συνεχίζει να εστιάζεται σε θέματα της προηγούμενης περιόδου, αλλά **το στερεότυπο του 'αισιόδοξου' Ελύτη αρχίζει να ανατρέπεται, παραχωρώντας τη θέση του σε μια πιο σύνθετη εποπτεία του έργου του** (π.χ. Λίνα Λυχναρά). Θα έπρεπε όμως να δημοσιευτεί το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (και αργότερα, βέβαια, *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*) για να αρχίσει το θέμα του θανάτου να διερευνάται σοβαρά και πιο συστηματικά από την κριτική και τη φιλολογική έρευνα, μέσα μάλιστα σε ένα κλίμα έκπληξης, που πρόδιδε άγνοια για τη θέση του στο προηγούμενο έργο του Ελύτη ή, ακόμη, και για κάποια χαρακτηριστικά του λυρισμού του, που δεν είχαν εντοπιστεί επαρκώς.⁵ Στη διάρκεια της εικοσαετίας περίπου που μεσολάβησε από τότε ως σήμερα, η πληθώρα των μονογραφιών, των άρθρων και των εκτενέστερων μελετών που είδαν το φως της δημοσιότητας για το θέμα αυτό, έδωσε το έναυσμα μιας αναδρομικής επανατοποθέτησης στη συνολική φυσιογνωμία της ελυτικής ποίησης και **συνέβαλε καθοριστικά στην πλήρη ανατροπή του στερεοτύπου με το οποίο έγινε η πρόσληψή της στη διάρκεια σαράντα ετών περίπου**. Εντούτοις, το στερεότυπο συνεχίζει μια 'κρυφή' ζωή σε απόψεις που δεν το αναπαράγουν ευθέως αλλά σχετίζονται με τις επιλογές προσώπων ή ομάδων, που επιθυμούν και έχουν τη δύναμη να κατευθύνουν τη σύγχρονη ποιητική δημιουργία σύμφωνα με το δικό τους ποιητικό στίγμα.⁶

Οι βιβλιογραφικές αναφορές καταδεικνύουν ποιοι κυρίως μελετητές, και με ποια έργα τους, εντόπισαν με ευστοχία το θέμα του θανάτου και συνέβαλαν με κριτική δεινότητα στην ανάδειξη της σημασίας του για το έργο του ποιητή. Ο σχολιασμός, στο σώμα της εργασίας, των κρίσεων και των απόψεων τους συνεπάγεται και την αυτονομία αξιολόγησής τους. Αυτό ωστόσο που έλλειπε ήταν μια συνολική θεώρηση του θέματος, τέτοια που να το παρακολουθεί συστηματικά στο έργο του Ελύτη από την αρχή ως το τέλος, να εντοπίζει τους παράγοντες που διαμόρφωσαν μια συγκεκριμένη στάση του ποιητή απέναντι στο θάνατο, καθώς και τους τρόπους της ποιητικής του εκφοράς, και να ερμηνεύει, με βάση τους τρόπους αυτούς, την επίδρασή του στο συνολικό ποιητικό όραμα του Ελύτη και στην κειμενική πραγμάτωση του, στη συγκρότηση δηλαδή και τη φυσιογνωμία του

⁵ Ο David Connolly στην υποσημείωση 19 (σελ. 411) του άρθρου του «Τα ελεγεία της Οξώπετρας: Μια στιγμιότυπα...» (σελ. 393-414 στον τόμο: *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Γκοβόστης, Αθήνα, 2000), αναφέρει την «Επέτειο» ως παράδειγμα για να στηρίξει την άποψή του ότι «ο Ελύτης ανέκαθεν ενσχολεύεται με το θέμα του θανάτου από την πρώτη του ακόμα συλλογή και τον απασχολεί σ' όλο του το έργο και όχι μόνο την τελευταία δεκαετία από τα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαρίας* (1982) και το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984) όπως συνηθίζουν [πολλοί κριτικοί] να επισημαίνουν». (σελ. 395)

⁶ Χαρακτηριστικές είναι οι απόψεις του Χάρη Βλαβιανού, όπως εκτίθενται στη «Βιβλιοθήκη» της *Ελευθεροτυπίας*, στο αφιέρωμα για τον Ο. Ελύτη (τ. 266, 23/7/2003, «Ο ύπνος του γενναίου», σελ. 10-11). Όλες οι θετικές κρίσεις για το έργο του ποιητή καταρρέουν εν τέλει κάτω από το βάρος του 'δυσνόητου', του 'εντυπωσιακού', του 'μη στοχαστικού', του 'μοναχικού' χαρακτήρα της ποίησης του, καθώς και από την προσφυγή σε πολιτικές και ιδεολογικές τοποθετήσεις του. Είναι εμφανές, μέσα από μια υποβόσκουσα σύγκριση, η υποτίμησή του έναντι του Σεφέρη. Γενικότερα, τα στερεότυπα της 'αισιοδοξίας' και της 'αμεριμνίας' υποκρύπτονται κάτω από τις κρίσεις για την αδυναμία του ποιητικού του έργου να απευθυνθεί στο μέσο αναγνώστη, να εκφράσει τις υπαρξιακές και τις βιοτικές του αγωνίες, να 'πείσει' για την ποιητική αλήθεια των συνθέσεών του.

ποιητικού του σύμπαντος. Το κενό αυτό φιλοδοξεί τούτη η εργασία να καλύψει. Ο βαθμός της επιτυχίας της θα κριθεί, βέβαια, τόσο από το αν ανταποκρίθηκε στις προθέσεις που τη γέννησαν, όσο, κυρίως, από το αν η δημόσια κριτική αναγνωρίσει σ' αυτή μια θετική συμβολή στη μελέτη του έργου του Οδυσσέα Ελύτη.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ

Ι. Ποιητικό έργο

1. ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΙ [1940], Γαλαξίας, Αθήνα, 1971
2. ΗΛΙΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ [1943], Ίκαρος, Αθήνα, 1979
3. ΑΣΜΑ ΗΡΩΙΚΟ ΚΑΙ ΠΕΝΘΙΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΑΝΘΥΠΟΛΟΧΑΓΟ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ [1945], Ίκαρος, Αθήνα, 1990
4. Η ΚΑΛΩΣΥΝΗ ΣΤΙΣ ΛΥΚΟΠΟΡΙΕΣ, *Μικρό τετράδιο*, τ. 1, Αθήνα, 1947
5. ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ [1959], Ίκαρος, Αθήνα, 1979
6. ΕΞΗ ΚΑΙ ΜΙΑ ΤΥΦΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ [1960], Ίκαρος, Αθήνα, 1971
7. ΤΟ ΦΩΤΟΔΕΝΤΡΟ ΚΑΙ Η ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ ΟΜΟΡΦΙΑ [1971], Ίκαρος, Αθήνα, 1974
8. Ο ΗΛΙΟΣ Ο ΗΛΙΑΤΟΡΑΣ [1971], Ίκαρος, Αθήνα, 1991
9. ΤΟ ΜΟΝΟΓΡΑΜΜΑ [1972], Ίκαρος, Αθήνα, 1993
10. ΤΑ ΡΩ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ [1972], Ύψιλον, Αθήνα, 1986
11. ΤΑ ΕΤΕΡΟΘΑΛΗ [1974], Ίκαρος, Αθήνα, 1980
12. ΜΑΡΙΑ ΝΕΦΕΛΗ [1978], Ίκαρος, Αθήνα, 1979
13. ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΜΕ ΣΗΜΑΙΑ ΕΥΚΑΙΡΙΑΣ, Ίκαρος, Αθήνα, 1982
14. ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΕΝΟΣ ΑΘΕΑΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ, Ύψιλον, Αθήνα, 1984
15. Ο ΜΙΚΡΟΣ ΝΑΥΤΙΛΟΣ [1984], Ίκαρος, Αθήνα, 1986
16. ΤΑ ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΗΣ ΟΞΩΠΕΤΡΑΣ, Ίκαρος, Αθήνα, 1991
17. ΔΥΤΙΚΑ ΤΗΣ ΔΥΠΗΣ, Ίκαρος, Αθήνα, 1995
18. Ο ΚΗΠΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΑΥΤΑΠΑΤΕΣ [1995], Ύψιλον, Αθήνα, 1999
19. ΕΚ ΤΟΥ ΠΛΗΘΙΟΝ, Ίκαρος, Αθήνα, 1998

ΙΙ. Πεζά κείμενα

1. ΟΙ ΚΙΝΔΥΝΟΙ ΤΗΣ ΗΜΙΜΑΘΕΙΑΣ: *Νέα γράμματα*, Δ' χρόνος, τ. 4-5, Απρ.-Μάης 1938
2. ΤΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΠΑΥΛΑ: *Νέα Γράμματα*, Δ' χρόνος, τ. 6-7, Ιούν-Ιούλ. 1938
3. ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ: *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 84, 9. 9. 1938
4. ΕΝΑ ΑΝΟΙΧΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ κ. ΕΥΑΓΓΕΛΟ ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟ: *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 166, 3. 2. 1940
5. ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΚΑΙ Ο HERBERT LIST (φωτογραφική έκθεση στη γκαλερί Στρατηγόπουλου): *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 169, 24. 2. 1940
6. ΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ: *Καλλιτεχνικά Νέα*, τεύχη: 25. 12. 1943, 1. 1. 1944, 8. 1. 1944, 15. 1. 1944, 21. 1. 1944
7. ΑΝΟΙΧΤΑ ΧΑΡΤΙΑ: Τ.Τ.Τ. 1935 [1942]: *Νέα Γράμματα*, χρόνος Ζ', 1, Γενάρης 1944
8. ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗ: — // —
9. ΝΟΗΜΑ ΚΑΙ ΑΛΛΗΛΟΥΧΙΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΜΑΣ ΠΟΙΗΣΗ: *Νέα Γράμματα*, χρόνος Ζ', τ. 2, Μάρ. 1944
10. ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΕΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ: *Νέα Γράμματα*, Χρόνος Ζ', τ. 5-6, Ιούλ. 1945
11. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ PICASSO: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 85, Αθήνα, Ιαν. 1962

12. ΑΝΟΙΧΤΑ ΧΑΡΤΙΑ: Αστερίας, 1974
13. ΕΝ ΛΕΥΚΩ: Ίκαρος, 1992
14. ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΓΙΑ ΤΟ *ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ*: περ. *Ποίηση*, τ. 5, 1995
(Εισαγωγή, σχόλια, επιμέλεια: Γιώργος Κεχαγιόγλου)

III. Μεταφράσεις

1. ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΡΑΦΗ: Ίκαρος, Αθήνα, 1976
2. ΙΩΑΝΝΗΣ, *Η Αποκάλυψη*, Ύψιλον, Αθήνα, 1985

IV. Συνεντεύξεις

1. Συνέντευξη στον Β. Α. Καζαντζή: *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 167, 10.02.1940
2. Συνέντευξη στον Γιώργο Πηλιχό: *Τα Νέα*, 27.1.1973
3. «Αναλογίες φωτός (Μια συνέντευξη του Ποιητή στον Ivar Ivask)»: περ. *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, Φθινόπωρο 1975. Απόδοση στα ελληνικά Στ. Μπεκατώρου στο περ. *Δέντρο*, αρ. 4, Σεπ.-Οκτ. 1978 και αναδημοσίευση στο *Οδυσσέας Ελύτης, Εκλογή 1935-1977*, Άκμων, Αθήνα, 1979, σελ. 195-196
4. «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση. Μια συνομιλία με τον Δημήτρη Άναλν», *Η λέξη*, τ. 27, Σεπ. 1983
5. «Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Οδυσσέα Ελύτη με τον Αντώνη Φωστήρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η λέξη*, τ. 3, Μάρ. – Απρ. 1981

B. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

Αρανίτσης Εγγένιος: «Μάθημα εντομολογίας σε παιδιά της Γ' Γυμνασίου», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ.-Δεκ. 1991, σελ. 791-801.

— // — : *Ίψ ο Τυπογράφος. Ο Ελύτης για ερωτευμένους και παιδιά*. Πατάκης, Αθήνα, 2000

Αρβελέρ Ελένη: «Οδυσσέας Ελύτης: Ένας ειδικολάτρης μυστικός», μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης, περ. *Η λέξη*, τ. 106, Νοέμβρης. – Δεκέμβρης 1991, σελ. 726-731

Αργυρίου Αλέξανδρος: *Διαδοχικές αναγνώσεις ελληνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, 1990

— // — : «Αλγεβρική σπουδή στο “Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου”», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ.-Δεκ. 1991, σελ. 756-767

Βλαβιανός Χάρης: «Ο ύπνος του γενναίου», *Ελευθεροτυπία*, «Βιβλιοθήκη», τ. 266, 23/7/2003, σελ. 10-11

Connolly David: «Τα ελεγεία της Οξώπετρας: Μια στιγμούλα», *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Γκοβόστης, Αθήνα, 2000, σελ. 393-414

Γεωργουσόπουλος Κώστας: «Ο προσωκρατικός», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ.-Δεκ. 1991, σελ. 750-754

Γιατρομανωλάκης Γιώργης: «Ερωτισμός και αισθησιασμός στον Ελύτη», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σελ. 477-599. Πρώτη δημοσίευση: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, *Σεμινάριο* 23, Αφιέρωμα στον Ο. Ελύτη, Αθήνα 1997, σελ. 103-113

Δανιήλ Ανθούλα: *Οδυσσέας Ελύτης: Μια αντίστροφη πορεία. Από το «Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου» στους «Προσανατολισμούς»*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1986

Δανιήλ Ι. Ιακώβ: *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη*, Εκδ. Ζήτρος, Θεσ/νίκη 2000
— // — : «Ελύτης και Hölderlin», περ. *Χάρτης*, τ. 21-23, Αθήνα, Νοέμβριος 1986

Δασκαλόπουλος Δημήτρης: «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη», *Χάρτης*, τ. 21-23, Αθήνα, Νοέμβριος 1986, σελ. 261-280

Δασκαρόλης Θοδωρής: «Friedrich Hölderlin — Οδυσσέας Ελύτης», *Η λέξη*, τ. 106, Αθήνα, Νοέ.-Δεκ. 1991

Δεκαβάλλες Αντώνης: *Ο Ελύτης από το χρυσό στο ασημένιο ποίημα*, Κέδρος, Αθήνα, 1988

Δημηρούλης Δημήτρης: *Ο φοβερός παφλασμός*, Πλέθρον, Αθήνα, 1999
— // — : «Το “άξιον” της ιστορίας και το “εστί” της ρητορικής», *Χάρτης*, τ. 21-23, Αθήνα, Νοέμβριος 1986, σελ. 322-323

Δήμον Νίκος: «Από το φως στο σκοτάδι — και πάλι στο φως», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ.-Δεκ. 1991, Αθήνα, σελ. 848-855

Grodent Michel: «Ελύτης: Η σημασία του ονείρου και του αριθμού», μτφρ. Γιάννης Βαρβέρης, *Η λέξη*, τ. 106, Αθήνα, Νοέ.-Δεκ. 1991, σελ. 874-883.

Ζωγράφου Αιλί: *Ο ηλιοπότης Ελύτης*, εκδ. Ερμείας, Αθήνα, 1971

Hilty Hans Rudolf: «Ένας σύγχρονος Έλληνας λυρικός»: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.7.1960 — *Η Καθημερινή*, 17.12.1960. Αναδημοσίευση στο *Οδυσσέας Ελύτης, Εκλογή 1935-1977*, σελ. 165-170

Ηλιοπούλου Ιουλίτα: «Περί Πολιτείας», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1991, σελ. 857-863

Ιβάνοβιτς Βίκτωρ «Ονόματα και σημεία του Έρωτα στον μεσογειακό χώρο», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ.- Δεκ. 1991, σελ. 973-1007

Ιωάννου Γιάννης Η.: «Η αδικία της ιστορίας και η δικαίωση της ποιητικής στιγμής», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέμβριος — Δεκέμβριος 1991, σελ. 929-943
— // — : «Η ποιητική στιγμή: Από τους Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη», *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Συνέδριο του Παν/μίου Ιωαννίνων στην Κω, 25-29 Ιουνίου 1994, Γκοβόστης, Αθήνα, 2000, σελ. 133-140

Jeffrey Carson: «Σχόλια στην ποίηση του Ελύτη», *Η λέξη*, τ.3, Μαρ. – Απρ. 1981
— // — : «Διαφάνεια Κόρης», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέμβρης – Δεκέμβρης 1991

Καραντώνης Ανδρέας: «Η ποίηση του Ελύτη», *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα, 1958. Αναδημοσίευση στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σελ. 91-110

Καψάλης Διονύσης: *Τα μέτρα και τα σταθμά*, «Οδυσσέας Ελύτης: Η άλλη μεριά της διαφάνειας», ΑΓΡΑ, Αθήνα, 1998, σελ. 199-206

Κατωμένος Ε. Γ.: «Οδυσσέα Ελύτη, “Λακωνικόν”. Μια σημειολογική ανάλυση». *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*. Επιμέλεια: Μ. Vittì, Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σελ. 283-313.

Κήλο Έντμοντ: *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μετ. Σπ. Τσακνιάς, στιγμή, Αθήνα, 1987

Κοψίδα-Βρεττού Παρασκευή: «Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας: Η λυρική μεταρσίωση της ιστορίας» Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού Συνεδρίου του Παν/μίου Ιωαννίνων στην Κω, 25-29 Ιουνίου 1994, με θέμα: *ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, έκδ. Γκοβόστης, Αθήνα, 2000, σελ. 301-311

Κουτριάνου Ελένα: *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Ο. Ελύτη*, Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2002
— // — : «Το Άξιον Εστί και η αισθητική του κυβισμού», Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί, Ίκαρος, Αθήνα, 2001, σελ. 36-55

Λιγνάδης Τάσος: *Το Άξιον Εστί του Ελύτη*, Βιβλιοθήκη Σχολής Μωραΐτη, Ψυχικόν, 1971

Λυχναρά Αίνα: *Η μεταλογική των πραγμάτων: Οδυσσέας Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα, 1980

Μαρωνίτης Α. Ν.: «Πρώτα φιλολογικά προλεγόμενα στο “Άξιον Εστί”». *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*. Επιμέλεια Μ. Vittì. Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σελ. 183-200
— // — : *Όροι του λυρισμού στον Ο. Ελύτη*, Κέδρος, Αθήνα, 1980

Minucci Paola Maria: «Φως και σκότος στην ποίηση του Ελύτη», *Η λέξη*, τ. 106, Νοέ-Δεκ. 1991, Αθήνα, σελ. 803-823

Μπαλής Στέφανος: *Μαθηματικά και ποίηση*, Νησίδες, Σκόπελος, 2001

Μπαμπινιώτης Γ.: «Ποιητική μεταγλώσσα και μεταγλωσσική ποίηση στον Ελύτη», περ. *Λέξη*, Ελύτης – αφιέρωμα, τ.11 (1991), σελ. 733-749. Επίσης στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*. Επιμέλεια Μ. Vittì. Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σελ. 381-400

Μπελεζίνης Ανδρέας: *Ο όψιμος Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα 1999

Μπερλής Άρης: «Η ποίηση του Ελύτη καταντικρύ της δεινής κυριολεξίας του θανάτου», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000

Μπουκάλας Παντελής: «Το μετέωρο ρήμα του ποιητή», εφ. *Καθημερινή*, 19 Νοεμβρίου του 1991. Επίσης στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*. Επιμέλεια Mario Vitti, Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, 2000, σελ. 375-379

—//— : «Η ευμορφία στην ποίηση του Ελύτη», *Ενδεχομένως. Στάσεις στην Ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Άγρα, Αθήνα 1996

—//— : «Μια “σελίδα που γράφτηκε κάτω από το χόμα”»: Η Λυγερή του Άδη στο *Άξιον Εστί*», *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Ίκαρος, 2001, σελ. 100-106

Νησιώτης Βασίλης: «Η συνείδηση του ελληνικού μύθου»: *Κριτική*, Θεσ/νίκη, 13-14, Ιαν. - Απρ. 1961, σελ. 1-18

Νικολονδάκη-Σουρή Ελπινίκη: «Οδυσσέα Ελύτη, “Σολωμού συντριβή και δέος”»: Η αφηγηματική σύνταξη της ποιητικής συνάντησης», *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Συνέδριο του Παν/μίου Ιωαννίνων στην Κω, 25-29 Ιουνίου 1994, Γκοβδόστης, Αθήνα, 2000, σελ. 193-231

Παπανικολάου Μήτσος: «Οδυσσέα Ελύτη: “Προσανατολισμοί”, ποιήματα.» *Νέα Εστία*, τ. 319, Αθήνα, 1 Μαρτίου 1940, σελ. 319-322

—//— : «Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης», *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 72, 16.4.1938. Αναδημοσίευση στο *Οδυσσέας Ελύτης, Εκλογή*, Άκμων, Αθήνα, 1979, σελ. 159-164

Παρίσης Νικήτας: «Ελληνικό καλοκαίρι με τον Αθέατο Απρίλη του Οδ. Ελύτη», *Κριτικές δοκιμές*, Δόμος, Αθήνα 1986

—//— : «Μια αντίστροφη ανάγνωση στον Οδυσσέα Ελύτη», *Κριτικές δοκιμές*, Δόμος, Αθήνα 1986

Πασχάλης Στρατής: «Ο Ελύτης ως “φυλλομάντης”», *Χάρτης*, 21-23, Αθήνα, Νοέμβριος 1986

Πολίτη Τζίνα: «Το παιχνίδι του κόσμου, το παιχνίδι της ποίησης και ο παίκτης», *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα, 1996

Ροζάνης Στέφανος: «Το νόμισμα του θανάτου και η περιπέτεια της ποιητικής μορφής», *Χάρτης*, 21-23, Αθήνα, Νοέ. 1986

Royer Gil: «Μαρία Νεφέλη – Σκηνοθεσία», *Η λέξη*, τ. 106, Αθήνα, Νοέ.-Δεκ. 1991, μτφρ. Στέλιος Λύτρας, σελ. 864-868

Σαββίδης Γ. Π.: *Κ. Γ. Καρνωτάκης, Ποιήματα και πεζά*, Ερμής, Αθήνα, 1972

—//— : «“Άξιον Εστί” το ποίημα του Ελύτη», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*. Επιμέλεια Mario Vitti, Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, 2000, σελ. 135-146

Τσοτσουρού Αλίκη: «Ανίχνευση της πλατωνικής σκέψης στις μεταφορές του Ελύτη της τελευταίας περιόδου», *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Συνέδριο του Παν/μίου Ιωαννίνων στην Κω, 25-29 Ιουνίου 1994, Γκοβόστης, Αθήνα, 2000, σελ. 514-519

Φράιερ Κίμων: *Αξίον εστί το τίμημα*, μετ. Νάσος Βαγενάς, Κέδρος, Αθήνα, 1980

Vitti Mario: *Οδυσσέας Ελύτης: Κριτική μελέτη*, Ερμής, Αθήνα, 1991

—//—: *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής Αθήνα, 1982

Χατζηγιακουμή – Νούτσου Μαρία: *Η υπέρβαση της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2004

Γ. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

- *Ηριδανός*, τ. 4, Φλεβάρης – Μάρτης, 1976 (στον ελληνικό Υπερρεαλισμό)
- *Χάρτης*, 21-23, Αθήνα, Νοέ. 1986
- *Η λέξη*, τ. 106, Αθήνα, 1991
- *Η Καθημερινή*, «Επτά ημέρες», 2-39, 25. 9. 1994
- *Η Καθημερινή*, «Επτά ημέρες», 2-32, 24. 3. 1996
- *Νέα Εστία*, τ. 1674-1675, Αθήνα, Απρίλιος 1997
- *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο του Παν/μίου Ιωαννίνων στην Κω. Γκοβόστης, Αθήνα 2000
- *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, Επιμέλεια: Mario Vitti, Ηράκλειο 2000
- *Δεκάεξι κείμενα για το Αξίον Εστί*, Ίκαρος, 2001
- *Ελευθεροτυπία*, «Βιβλιοθήκη», τ. 266, 23/7/2003

Δ. ΕΡΓΑ ΑΛΛΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- 1) **Ανδρόνικος Μανώλης:** *Ακρόπολη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991
- 2) **Αζελός Κώστας:** *Ο Ηράκλειπος και η φιλοσοφία*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα, 1974
- 3) **Bigsby C. W. E.:** *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά
- 4) **Γραμματικάκης Γιώργος:** *Η κόμη της Βερενίκης*, Παν/κες εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999
- 5) **Εγγονόπουλος Νίκος:** *Ποιήματα*, Τόμος Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1993
- 6) **Εμπειρικός Ανδρέας:** «Μάχομαι διά την απελευθέρωσιν του έρωτα», περ. *Ηριδανός*, τ. 4, σελ. 13-15. Συνέντευξη στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου (Μάρτης 1967, Αθήνα)

- 7) *Hölderlin: Υπερίων ή Ο Ερημίτης στην Ελλάδα*, μτφρ. Λαυρέντιος Γκέμερεν, Ηριδανός, Αθήνα
- 8) *Λουκάς, Ευαγγέλιο, Καινή Διαθήκη*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1968
- 9) *Όμηρος: Ιλιάδα*, Α', ΟΧΟΝ Ι Ι, 1969
- 10) *Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος: Άπαντα*, Τόμος Γ', Δόμος, Αθήνα, 1997
- 11) *Πλάτων: Συμπόσιον*, μτφρ. Ιωάννου Συκουτρή, Εστία, Αθήνα, 1976
 — // — : *Φαίδρος*, ΟΧΟΝ Ι Ι, 1988
 — // — : *Παρμενίδης*, ΟΧΟΝ Ι Ι, 1995
 — // — : *Φαίδων*, ΟΧΟΝ Ι Ι, 1995
- 12) *Σαραντάρης Γεώργιος: Ποιήματα*, Τόμος Δ', GUTENBERG, Αθήνα, 1987
- 13) *Σολωμός Δ.: Άπαντα*, Επιμ., σχόλια Λίνος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα, 1971
- 14) *Σεφέρης Γιώργος: Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα, 1985
 — // — : Απόψεις του ποιητή για τη μουσική από το ημερολόγιο του 1932: *Δελτίο κριτικής δισκογραφίας*, τ. 14 -17, σελ. 287, Αθήνα, Ιούνιος 1975
- 15) *Φρόντ Σ.: Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, μετ. Α. Πάγκαλος, εκδ. Γκοβόστη
- 16) *Vovelle Michel Ο θάνατος και η Δύση. Από το 1300 ως τις μέρες μας*, Τόμος Β', Νεφέλη, Αθήνα 2000, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος

