

Volume 6

MODERN GREEK
STUDIES ONLINE

ISSN: 2056-6182

(2021-2022)

MODERN GREEK STUDIES ONLINE, published by the Society for Modern Greek Studies is an open-access, peer-reviewed journal for the Arts, Humanities and Social Sciences that aims to promote research and scholarship on all aspects of Modern Greek Studies. The journal publishes original work by younger researchers as well as by established scholars, and aspires to meet the highest international standards. All submissions, which may be in the form of articles, review articles, or translations from Greek literary works into English, will be reviewed by two specialists. The journal's online format facilitates rapid publication and the widest possible dissemination.

Authors are encouraged to submit their work in English or Greek, but contributions in other languages may be considered depending on the availability of reviewers.

For submission guidelines, please visit our website.

www.moderngreek.org.uk/journal/

Editorial Board

Editor: Kostas Skordyles (*University of Oxford*)

Members: Prof. Kevin Featherstone (*London School of Economics*)
Prof. Alexandra Georgakopoulou-Nunes (*King's College London*)
Sir Michael Llewellyn-Smith (*King's College London*)
Dr Lydia Papadimitriou (*Liverpool John Moores University*)
Prof. David Ricks (*King's College London*)
Prof. Charles Stewart (*University College London*)

Ex officio member

Dr Liana Giannakopoulou (*University of Cambridge*), Chair of the Society for Modern Greek Studies

Site administration

Dr Notis Toufexis

MODERN GREEK *STUDIES ONLINE*

Journal of the Society for Modern Greek Studies

Volume 6 (2021-2022)

Page left blank

Η ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ

Έφη Πέτκου

The prose of G. Cheimonas is characterized by the revival of a ritual code of communication. This essay focuses on exploring the association of his ritual poetic with an experimental theatrical writing, based on the performance of moving human body and its origins in ancient Greek tragedy. Rituals of the symbolic passport (known as “passage ceremonies”), scattered in his prose and analogous with the so-called “social dramas”, are examined in relation to the main theme of the limit of man and the end of human civilization. What is furthermore investigated is how and why his excessive, “voluminous speech” seeks its fulfillment in the mythological-ritual element. His emphasis on ritualized performance, monstrous imagery and depiction with the volume and the ceremony serves his narration of the declining mythology of man, suffering and striving to embrace the “other” and the world, which records the end of the old world and the dawn of a new one.

Στην πεζογραφία του Γ. Χειμωνά επιδιώκεται μέσω μιας ιδιότυπης και πειραματικής λογοτεχνικής γλώσσας, η οποία τοποθετείται από την κριτική στο μεταίχμιο ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό, η μεγάλη αφήγηση της βιωμένης κρίσης της μεταπολεμικής εποχής και της δυσαρμονικής ή κατακερματισμένης σύγχρονης εμπειρίας, όπως αυτή αποτυπώνεται μέσα από πολλαπλές και παράλληλες ιστορίες του ανθρώπινου γένους. Πρόκειται για μια αφήγηση εστιασμένη σε «θέματα ογκώδη»,¹ τα οποία αποκαλύπτουν την τραγική ουσία της ανθρώπινης ζωής και τη συγκρότηση του κόσμου ως πάσχουσας συνείδησης.² Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται η πλήρωση του υπαρκτικού κενού που συνεπάγεται το τέλος του πολιτισμού «με όλη τη χαμένη συγκίνηση που στήριξε πάντα τη λογοτεχνία».³

1. Αριστηνός (1981: 19, σημ. 8).

2. Πολίτη (2001: 219, σημ. 21).

3. Χατζηωάννου (1990: 582, σημ. 7).

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας αφήγησης, όπου είναι εμφανής η αντίθεση προς τους ρεαλιστικούς κανόνες αναπαράστασης της πραγματικότητας και προς τις παραδοσιακές αφηγηματικές συμβάσεις, διακρίνεται η ανανεωτική χρήση ενός τελετουργικού κώδικα επικοινωνίας, με τον οποίο αξιοποιείται η αμεσότητα παραδοσιακών τρόπων συμβολικής επικοινωνίας και ανανεώνεται η εμβέλειά τους. Προβαίνοντας σ' ένα ιδιότυπο αφηγηματικό εγχείρημα, ο συγγραφέας προβάλλει στα κείμενά του μια διαδραστική σχέση μεταξύ της λογοτεχνικής αφήγησης και τελετουργικών πρακτικών⁴, «αποσκοπώντας σ' έναν ποιητικό και ιδεολογικό επαναχειρισμό των αρχέγονων ή "πρωτόγονων" τρόπων επικοινωνίας» (Γιατρομανωλάκης & Ροϊλός 2005: 60), ακριβώς όπως αρκετοί μοντερνιστές ποιητές των αρχών του 20ού αι. επιχείρησαν να ενσωματώσουν τελετουργικά στοιχεία στους ρηξικέλευθους εκφραστικούς πειραματισμούς τους.⁵

Οι τελετουργίες αποτελούν συστήματα συμβολικής επικοινωνίας με προκαθορισμένες λέξεις και πράξεις που επιτρέπουν τη νοσηματοδότηση «συγκεχυμένων εμπειριών» (Tambiah, 1990).⁶ Στα χαρακτηριστικά τους συγκαταλέγονται η τυποποιημένη συμπεριφορά, η αναγωγή στο παρελθόν, η επαναληπτικότητα και συχνά η σύνδεση με υπερφυσικές, θείκες δυνάμεις (Turner 1967: 19), αλλά και η δόμηση ενός ιστού συμβολισμών που «βοηθάει να κατανοήσουμε το χάος της ανθρώπινης εμπειρίας» (Kertzer 1988: 8). Επιπλέον, οι τελετουργίες, ως εκδηλώσεις που χαρα-

4. Για τα διακριτικά γνωρίσματα των τελετουργικών εκδηλώσεων, που θεωρούνται δί-αυλοι πολιτισμικής μεταβίβασης και ιστορικής συνέχειας βλ. Bell (1997: 138). Για τη σχέση μεταξύ τελετουργίας και λογοτεχνίας βλ. Γιατρομανωλάκης & Ροϊλός (2005: 29) και Watthee-Delmotte (2011).

5. Για την αξιοποίηση της τελετουργικής φόρμας στο πλαίσιο καινοτόμων πειρατισμών που έλαβαν χώρα στην ποίηση εκπροσώπων του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound) βλ. Korg (1995), ενώ για τις σχέσεις μεταξύ της τελετουργίας και της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας βλ. Alexiou (2002).

6. Κατά τον Claude Rivière (1995: 11), οι τελετουργίες εκλαμβάνονται ως το συνολικό άθροισμα ατομικών ή συλλογικών ενεργειών που τείνουν να βασίζονται σε ορισμένους κανόνες, εμπλέκουν το ανθρώπινο σώμα (μέσω λέξεων, χειρονομιών ή στάσεων), είναι περισσότερο ή λιγότερο επαναλαμβανόμενες, έχουν για τους πρωταγωνιστές και συνήθως και για τους αυτόπτες μάρτυρες ένα έντονο συμβολικό νόημα, βασισμένο στην (όχι απαραίτητα συνειδητή) ταύτισή τους με αξίες οι οποίες σχετίζονται με κοινωνικές επιλογές που θεωρούν σημαντικές. Γι' αυτό και στην κοινωνική ανθρωπολογία των θρησκειών μια ιεροτελεστία μελετάται, μεταξύ άλλων, ως μια χρονική ακολουθία ενεργειών, ένα σύστημα αλληλεπιδράσεων μεταξύ ρόλων, ένα τελεολογικό σύστημα αξιών ή ένα σύστημα επικοινωνίας (Rivière, 1997: 83).

κτηρίζονται από τη δράση και την επιτέλεση (Schechner 2006: 57), συνδέονται με τη θεατρική παράσταση.⁷ Γι' αυτό και ο τελετουργικός χαρακτήρας της ποιητικής του Χειμωνά σχετίζεται με την έκδηλη θεατρικότητα της γραφής του,⁸ η οποία συνδέεται και με το μεταφραστικό ενδιαφέρον του για συγκεκριμένες τραγωδίες.⁹

Επιβεβαιώνοντας την άποψη του συγγραφέα πως η «τελετή είναι νόημα» (Χειμωνάς 2005: 25), ο Γ. Αριστηνός εύλογα διαπιστώνει ότι στην αφήγηση του Χειμωνά η «πρωτόγονη τελετουργία [...] δεν είναι το τυπικό πλαίσιο ενός νοήματος. Είναι ουσία και βάθος σημασιών», καταλήγοντας πως «ο "ογκωμένος λόγος" του αναζητά την πλήρωσή του στο μυθολογικό-τελετουργικό στοιχείο» (Αριστηνός 1981: 105). Ο Χειμωνάς, εκλαμβάνοντας την τραγωδία ως κρίσιμο λογοτεχνικό στάδιο που αποτυπώνει την αποκοπή του ανθρώπου από τον κόσμο και το δράμα ως «το πρόσχημα για να εκλάμπει το απόλυτο»,¹⁰ έλκεται τόσο από τον τραγικό ήρωα ως διαχρονικό πρόσωπο κυριαρχημένο από το άλγος και το πένθος όσο και από την αγωνιώδη ακροβασία ανάμεσα στον κόσμο και το χάος, την τάξη και την αναρχία που προκύπτει μέσα από την φρίκη της τραγωδίας, από «τις στοιχειώδεις πρώτες ύλες, οι οποίες διαφαίνονται μέσα από τις ρωγμές».¹¹

Προσδιορίζοντας τον λόγο ως «αέναη κίνηση των ακίνητων νοημάτων» (Χειμωνάς 1987: 10, 20), στρέφεται στον λόγο της τραγωδίας, όπου διακρίνει ξεκάθαρα την «εξισορρόπηση δύο στοιχείων, ενός ακίνητου στοιχείου που είναι η μοίρα, ο χρησμός και η σταθερή διαδρομή του ήρωα να εκτελέσει και να υποστεί την τραγική δικαιοσύνη κι ενός κινητικού στοιχείου, που είναι η ταραγμένη αναδίπλωση του δραματικού λόγου, το τραγικό μαρτύριο» (Χειμωνάς 1987: 13). Κατ' αντιστοιχία, ξεχωρίζει δύο κατηγορίες τραγικών ηρώων ή ανθρώπων εν κρίσει, τους ήρωες δράστες και τους ήρωες ομιλητές, χαρακτηρίζοντάς τους εξίσου όντα καταστροφικά και αυτοκαταστροφικά, που «δεν αντέχουν το καθεστώς των ανθρωπίνων πραγμάτων» (Χειμωνάς 1995: 123).

7. Schechner (1985: 20–21). Για τη σχέση αναλογίας και όχι τη σχέση αλληλεξάρτησης ανάμεσα στην τραγωδία και την τελετουργία βλ. Hinden (1974: 357–373).

8. Για τη σύνδεση της τελετουργίας με το δράμα και γενικότερα το θέατρο βλ. Turner (1982).

9. Το ενδιαφέρον του Χειμωνά για την τραγωδία διαφαίνεται και από το μεταφραστικό του έργο (*Άμλετ* του Σαίξπηρ, *Βάκχες* και *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή). Για τη σχέση της πεζογραφίας του με την αρχαιοελληνική τραγωδία γενικότερα βλ. Πέτκου (1994 & 2005: 156–169).

10. Χειμωνάς (1988α: 7).

11. Χειμωνάς (1989: 8).

Όπως έχει επισημάνει και ο ίδιος, ο λόγος της τέχνης είναι πάντα παθολογικός και τα κέντρα της γραφής του είναι δύο: το τελετουργικό και το συναισθηματικό (Χειμωνάς 1983: 58–72 / 1995: 26–57). Γι' αυτό και τις πρώτες ύλες της ιδιότυπης γραφής του, με την οποία επιχειρεί να αρθρώσει ταραγμένα ονειρικά-εικονικά σύμβολα μέσα από συνδυασμούς προλεκτικών συνειδησιακών ροών με συγκεκριμένα λεκτικά σχήματα, του τις παρέχει το ανθρώπινο σώμα που βιώνει και κατά συνέπεια η αφήγησή του χαρακτηρίζεται από μία έντονη κινητικότητα η οποία είναι συνυφασμένη με την εμφανή σωματικότητά της. Το κινούμενο σώμα που παρασταίνεται αναγνωρίζεται ως μέσο όχι μόνο για την αντίληψη του περιβάλλοντος, τη συνειδητοποίηση της ετερότητας και την αυτοσυνειδησία, αλλά και για την έκφραση του ανείπωτου,¹² καθώς, σύμφωνα με την Τζίνα Πολίτη, στη λογοτεχνία «η ένδεια της γλώσσας μπροστά στα στοιχειώδη πάθη της ψυχής συντάσσεται από τον λεγόμενο "Τόπο του Ανέκφραστου" – δηλαδή τον θρήνο του πάσχοντος ομιλητή για το γεγονός ότι αυτό που αισθάνεται δεν μπορεί να το εκφράσει παρά μόνο με επιφωνήματα και με τον κώδικα των σωματικών χειρονομιών του» (Πολίτη 2001: 216).

Ο σωματικός λόγος του Χειμωνά αποσκοπεί, συνεπώς, περισσότερο να παραστήσει παρά «να αφηγηθεί ιστορίες ή να αναπαραστήσει τον κόσμο, παραπέμποντας σε αλληγορικά νοήματα» και γι' αυτό δικαιολογημένα προτείνεται μια ανάγνωση του έργου του «πέραν της αλληγορίας και της αφήγησης, στην κατεύθυνση μιας οριακής υλικότητας, που δεν λέει, δεν αφηγείται, δεν αναπαριστά, αλλά δείχνει» (Βούλγαρη 2011: 702–703). Ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, υποστηρίζει ότι «ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα, δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να μιλάει ακατάπαυστα για όλα τα πάθη των ανθρώπων» (Χειμωνάς 2001α: 373).

Επιδιώκοντας στα κείμενά του να δείξει και όχι να πει, αποκαλύπτει την αναλογική σχέση ανάμεσα στην τελετουργία και τη λογοτεχνία,¹³ εστιάζοντας, όπως και ο τελετουργικός εκφραστικός κώδικας, κυρίως στις χειρονομίες και στις κινήσεις,¹⁴ αλλά και στα λόγια, εφόσον «οι λέξεις και

12. Κατά την Ε. Βογιατζάκη (2002: 232), η «απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος υποδηλώνει-σημαίνει αντίστοιχα τη διαταραχή της γλώσσας: πρόκειται για ένα βιασμό που γεννά το αλλόκοτο (uncanny) και το γκροτέσκο, "μολύνοντας" τη συνολική δόμηση της αφήγησης, της γλώσσας και των χαρακτηρισμών και εμποτίζοντας τα κείμενα με μια ονειρώδη και εφιαλτική ατμόσφαιρα».

13. Για τις ομοιότητες μεταξύ της λογοτεχνικής αφήγησης και της τελετουργίας βλ. Els-bree (1991) και Michaels (2003).

14. Για τη βαρύνουσα σημασία που έχει το σώμα στις τελετουργίες βλ. Parkin (1992) και Turner (1967: 93–98).

οι χειρονομίες έχουν δυνάμεις από μόνες τους» (Rhees 1990: 59–60). Με τον τρόπο αυτό επιχειρεί στη λογοτεχνική αφήγησή του, όπως συμβαίνει και στην τελετουργία, τη δημιουργία ενός νέου κόσμου με εγγενείς αξίες διαφορετικού από αυτόν της καθημερινότητας, ο οποίος αποσκοπεί στην αλλαγή και στη μεταμόρφωση (Nünning & Rupp 2013: 1–27).

Οι τελετουργίες, νοούμενες ως εθιμοτυπικές επαναληπτικές διαδικασίες με συμβολικό χαρακτήρα,¹⁵ έχουν κυρίως λόγω της τελεστικής διάστασής τους και της θεατρικότητάς τους μία αξιοσημείωτη θέση στο αφηγηματικό σύμπαν του Χειμώνα. Συγκροτούν ένα σύστημα συμβολικής επικοινωνίας βασισμένης σε δρώμενα με συγκεκριμένες πράξεις και λέξεις (Hyman 1966: 48–49), ενώ παρουσιάζουν αναλογίες και με τα λεγόμενα «κοινωνικά δράματα», τα οποία ορίζονται ως κοινωνικές εκδηλώσεις που προκύπτουν σε καταστάσεις κρίσεως κι έντονων συγκρούσεων,¹⁶ αποκαλύπτουν τη ρήξη με ένα δεδομένο κανονιστικό πλαίσιο, τη συγκρουσιακή δομή των κοινωνικών σχέσεων και την αμφισημία των ανθρώπων που βρίσκονται στο όριο, αλλά υπαγορεύουν και την αναγκαιότητα επανορθωτικών μηχανισμών, καθώς και την προσδοκία της κοινωνικής επανένταξης.¹⁷

Πολλά από τα ακατανόητα τελετουργικά δρώμενα της αφήγησής του συνιστούν χειρονομίες, σωματικές παραστάσεις αποπροσωποποιημένων ηρώων που δεν επικοινωνούν μεταξύ τους και στις εκκεντρικές σωματικές τους αντιδράσεις, που, κατά τον Th. Adorno, αποδίδονται στην πολιτισμένη καταστολή της μιμητικής παρόρμησης και μαρτυρούν μια διαμελισμένη ιδιοσυστασία,¹⁸ διαφαίνεται η απουσία της προσωπικής ταυτότητας, η αποξένωση από τον εαυτό τους, όπως ακριβώς συμβαίνει στις μαζικές καπιταλιστικές κοινωνίες που περιγράφει ο W. Benjamin.¹⁹

15. Για την επισκόπηση διαφόρων ορισμών της τελετουργίας βλ. Moore & Myerhoff (1977: 3–24).

16. Για το θέμα αυτό βλ. Turner (1974: 37) και Jennings (1995).

17. Βλ. σχετικά Turner (1982: 69–71).

18. Στον κριτικό λόγο του Th. Adorno (*The Dialectic of Enlightenment, Minima Moralia, and Negative Dialectics*) το ανθρώπινο σώμα, ύστερα από τη ναζιστική φетиχοποίησή του και την εμπορευματοποίησή του από την αμερικανική πολιτιστική βιομηχανία, παρουσιάζεται να δομείται από ετερογενή θραύσματα. Βλ. για το θέμα αυτό Yun Lee (2005).

19. Βλ. Benjamin (1999, 2003: 319, 326 & 2008: 32). Υιοθετώντας τη φαινομενολογική διάκριση μεταξύ Körper («πράγμα-σώμα») και Leib («ζωντανό σώμα»), ο Benjamin υποστηρίζει ότι το σώμα, διχασμένο μεταξύ του εγώ και του κόσμου, γίνεται το πεδίο όπου καθετί αλλότριο διεισδύει στη σφαίρα του εαυτού, διαταράσσοντας βαθιά τη δομή του και διαρρηγνύοντας, κατά συνέπεια, τα όρια της υποτιθέμενης αυτονομίας του ατόμου (1991: 61).

Μέσω αυτών προβάλλεται η λαχτάρα για την ανάκτηση της χαμένης ολότητας,²⁰ αλλά και η υπαρξιακή αγωνία του τραγικού ανθρώπου, που αδυνατεί να ολοκληρωθεί μέσα από την ένωσή του με τον κόσμο και παρουσιάζεται μοναχικός ή απομονωμένος, «πασχίζοντας ν' αγκαλιάσει τον "άλλον" και τον κόσμο» (Χουρμουζιάδης 1991: 58).

Με τη θεματική του ορίου του ανθρώπου ή του τέλους του πολιτισμού, που κυριαρχεί στο έργο του Χειμωνά, συσχετίζονται επίσης διάσπαρτες στην πεζογραφία του συμβολικές διαβατήριες τελετουργίες. Οι τελετουργίες αυτές, που είναι γνωστές κυρίως από το έργο του Α. Van Genneper και ως «τελετές περάσματος», αφορούν τη μετάβαση από έναν κόσμο σ' έναν άλλο ή από μια κατάσταση σε μια νέα και συχνά σχετίζονται με μεταχιμακά συμβάντα της ανθρώπινης ζωής: τη γέννηση, τον γάμο και κυρίως τον θάνατο. Κατά τον Genneper, βασίζονται στο τριμερές σχήμα: αποχωρισμός, μετάβαση, ενσωμάτωση και γι' αυτό διαχωρίζονται στις τελετουργίες αποχωρισμού, στις μεθοριακές τελετουργίες και στις τελετουργίες ενδυνάμωσης, με τις οποίες επιτελείται αντίστοιχα ο συμβολικός θάνατος, η μεταβατική φάση της δοκιμασίας και της μύησης-εκπαίδευσης, καθώς και η φάση της ενδυνάμωσης, που οδηγεί στην ενσωμάτωση σε μια νέα κατάσταση (Genneper 1965: 26).

Από τις διαβατήριες τελετουργίες, που συνιστούν τελετουργικά δρώμενα συχνά με θεατρική διάσταση, στα οποία οι έννοιες του χρόνου, του χώρου και της τάξεως αναιρούνται (Turner 1987: 24), αφθονούν στο πεζογραφικό έργο του Χειμωνά οι τελετουργίες αποχωρισμού κατά την περιγραφή οριακών δοκιμασιών του ανθρώπου, που αναπαράγουν την «αίσθηση του τέλους» και σηματοδοτούν την αποκοπή από την παλαιά τάξη πραγμάτων με σκοπό τη μετάβαση και την ενσωμάτωση σε μια νέα.²¹

Γι' αυτό και στην αφήγηση του Χειμωνά κυριαρχούν τελετουργικές πράξεις που σχετίζονται με τον θάνατο και έχουν συμβολικές προεκτάσεις,²² ενώ πραγματοποιείται ένα είδος δυναμικής αναβίωσης τελετουργικών θυσιών που επιτελούνται στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες.²³ Αλλά και ο έρωτας προβάλλεται, επίσης, ως οριακό βίωμα και συμπλέκεται με

20. Βλ. σχετικά Clayton (1991).

21. Για την «αίσθηση του τέλους» που χαρακτηρίζει τη μοντέρνα λογοτεχνία βλ. Kernmode (1966: 93–123) και για την «ποιητική του τέλους» στο έργο του Χειμωνά βλ. Βούλγαρη (2015: 27, 141–216).

22. Αναφορικά με τη σημασία των συμβολικών προεκτάσεων της γραφής, ο Χειμωνάς παρατηρεί: «το σύμβολο είναι ό,τι με σαφήνεια προσδιορίζει την φυσική ασάφεια του κόσμου, η οποία ως το τέλος πρέπει να παραμείνει ασαφής αλλά εντοπισμένη – είναι αυτό που σημαίνει αλλά στη σχέση του, κυρίως, με αυτό που δεν σημαίνει» (Χειμωνάς 1987: 75–76).

23. Cousineau (2004: 23).

τον θάνατο ή οδηγεί σ' αυτόν (Πέτκου 1994: 89). Εύστοχα ο Γρ. Πεντζίκης υποστηρίζει πως ο Χειμωνάς «με βάση τη δική του δραματουργική εκδοχή, φαίνεται να μετατοπίζει το δραματικό στοιχείο στην ίδια την πράξη του θανάτου [...] Η φονική πράξη μετατρέπεται σε μελέτη θανάτου, που απαιτεί τη μελέτη του ανθρώπινου σώματος.» (Πεντζίκης 2010: 130).²⁴ Γι' αυτό και ο λόγος που περιγράφει τη συχνά βίαιη και αποτρόπαιη έλευση του θανάτου στα κείμενα του Χειμωνά είναι ένας λόγος τελεστικός, στον οποίο επιστρατεύεται μια τερατώδης εικονοποιία, στενά συνδεδεμένη με το τελετουργικό στοιχείο (Γεωργουσόπουλος 1993: 84).

Στο πρωτόλειό του με τίτλο *Ο Πεισίστρατος* (1960) αποτυπώνεται, όπως είναι γνωστό, η αγωνιώδης προσπάθεια ενός πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα ν' αρθρώσει το πρώτο του κείμενο, επιδιώκοντας την αυτοπραγμάτωσή του («γράφω ένα βιβλίο που μ' αυτό θα βρω τον εαυτό μου και το λέω "Πεισίστρατος"», Χειμωνάς 2005: 44). Αντικείμενο της αφήγησης αποτελεί η πορεία προς την ενηλικίωσή του στη μεταπολεμική και μετεμφυλιακή Θεσσαλονίκη και η μύησή του στην τελετουργική διαδικασία μιας «χασματικής» (Χειμωνάς 2001β: 19), πειραματικής γραφής, μιας «ποιητικής της υπερβολής», η οποία προϋποθέτει τον αποχωρισμό από κάθε συμβατικό κώδικα γραφής, τη διασπορά του νοήματος και τη διάγκωση της σημασίας.²⁵ Στο πλαίσιο της διαδικασίας αυτής πραγματοποιείται μια προσωπική ερμηνεία του κόσμου, κατά την οποία επιδιώκεται η συνάντηση του εαυτού με τον «άλλον» και στο τελευταίο από τα επτά κεφάλαια που φέρουν τον τίτλο «Το υπερβολικό διήγημα» λαμβάνει χώρα ένα εκκλησιαστικό τελετουργικό δρώμενο που έχει απώτερο σκοπό την εκμυστήρευση της αγάπης προς αυτόν:

Ο Πεισίστρατος τυλίγεται σε μια γαλάζια κουβέρτα, την κάνει χλαμύδα, στέκεται όρθιος κι αρχινάει μ' όλη του τη φωνή

ακούστε αρχόντοι ετούτη την ιστορία οπούναι έξοχη κι αληθινή κι αν θέτε χαρίστε της την πρέπουσαν αξία [...]

24. Βλ. σχετικό κεφάλαιο με τίτλο «Οι εκφάνσεις και οι εκδοχές του θανάτου και της αυτοκτονίας» (Πεντζίκης 2010: 103–140), καθώς και σχετική ενότητα με τίτλο «Ο θάνατος ως Άλλο(ς): η ποιητική του τέλους» (Βούλγαρη 2015: 141–216). Ειδικότερα, η Σοφία Βούλγαρη παρατηρεί: «ο φόνος ισοδυναμεί με παράβαση του βασικότερου κανόνα της συμβατικής ηθικής, της πιο θεμελιώδους απαγόρευσης που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις, και εντάσσεται έτσι σε μια παραβατική και ανατρεπτική ηθική των ορίων, λειτουργώντας στον Χειμωνά ως δίαυλος ακραίων συναισθημάτων και ως πεδίο έκφρασης οριακών βιωμάτων (2015: 151).

25. Βλ. σχετικά Βούλγαρη (2015: 56).

Ο Πεισίστρατος έκλεισε το τετράδιο και με κοίταξε με ορθάνοιχτα μάτια. [...] Έμεινε δίχως μάτια και τραγούδησε σαν ψάλτης βυζαντινός... Κούνησε το χέρι του αργά σα να ευλογούσε, γύρισε στο παράθυρο κι έκανε μια βαθειά μετάνοια. Το ίδιο επίσημα περπάτησε μέσα στο δωμάτιο – ο γαλάζιος μανδύας αυλακώθηκε από κάθετες πτυχές, το πάτωμα έτριξε. Ξανάπε τα ίδια λόγια στον ίδιο μακρόσυρτο τόνο κι άρχισε να κουνάει το κορμί του σα να χόρευε. [...] Πλησίασε πιο πολύ, κόλλησε πάνω μου, ρόγχαζε. Τον έσπρωξα μα εκείνος είχε γατζωθεί πάνω μου – άφησέ με, σ' αγαπώ, σ' αγαπώ (Χειμωνάς 2005: 80, 91–92).

Ο κεντρικός ήρωας του επόμενου βιβλίου του, της *Εκδρομής* (1964), επιδιώκοντας την έξοδο από το πένθος της απώλειας ή «την έξοδο στον κόσμο, που εκβιάζει ο θάνατος του Πατέρα» (Αριστηνός 1996: 154), πραγματοποιεί μόνος μετά από την άρνηση των περισσότερων ανθρώπων να τον ακολουθήσουν (εκτός από τη νοσοκόμα, τον γιατρό και τον νεκροθάφτη, που χαρακτηρίζονται ως «μέτοχοι του θανάτου») μια εκδρομή, στην οποία εν τέλει περιστοιχίζεται από ένα πανικόβλητο πλήθος που τρέχει να σωθεί από μια απροσδιόριστη φυσική συντέλεια. Στην *Εκδρομή* συντελείται ένα είδος δραματοποίησης της ευθύνης για τον θάνατο των άλλων (Χειμωνάς 2005: 184–188), ενώ παράλληλα ενσωματώνονται παρένθετες αφηγήσεις, στις οποίες εκτυλίσσονται ποικίλες ανθρώπινες ιστορίες που συγκροτούν την κοινή ανθρώπινη μοίρα και επιβεβαιώνουν την ανάγκη προσέγγισης της ετερότητας. Το τελετουργικό στοιχείο είναι και στο πεζογράφημα αυτό εμφανές, δεδομένου ότι απαντούν σε όλη την έκταση της αφήγησης επεισόδια στα οποία τα πρόσωπα παρασταίνουν με το σώμα τους νοήματα (Μιχάλη 2019: 43) ή παίρνουν μέρος σε διάσπαρτα δραματικά δρώμενα. Ενδεικτικό είναι το ακόλουθο παράθεμα:

Γίνεται μια τελετή στο παλάτι με πολλή αρχαιοπρέπεια και το είδωλο στήνεται. Ακολουθούν οι πρέπουσες εκδηλώσεις λατρείας. [...] Εμπρός φωνάζει ο γιατρός. Πετάγεται ο εργολάβος και είναι μισόγδυτος για να δείξει πως κοιμόταν. Αχ φωνάζει ο νεκροθάφτης και χτυπιέται σαν τραγωδός. [...] Η νοσοκόμα απαγγέλλει χοντραίνοντας τη φωνή της χαμαί πέσε δαίδαλος αυλά. Ο νεκροθάφτης βγάζει άγριες φωνές και λέει τώρα θα κάνω επίκληση και θα προκαλέσω τους θεούς θα σας φωνάξω τρεις φορές και στην τρίτη φορά αξιώνω να φανερωθείτε με κάποιο τρόπο κι είναι η τελευταία σας ευκαιρία. Ο γιατρός λέει υπάρχει σ' αυτό το σημείο υπάρχει έξοχη δραματικότητα κι ας φαίνεται παιδαριώδης μαγγανεία κι ίσα ίσα γι' αυτό (Χειμωνάς 2005: 161–163).

Στο *Μυθιστόρημα* (1966), «ένα κείμενο που γυμνώνει το μυθιστορηματικό είδος στα “πιο σπουδαία” συστατικά του» (Νάτσινα 2015: 170), το μυθικό – τελετουργικό υπόστρωμα συνδέεται με τις αλληπάλληλες φονικές ή αυτοκτονικές σκηνές που αναπαρίστανται λεπτομερειακά, καθώς κυριαρχεί το αναίτιο έγκλημα που λαμβάνει χώρα κυρίως εντός της οικογένειας με ενέργειες παράδοξες και φρικιαστικές. Μια από τις σκηνές αυτές διαγράφεται στο παρακάτω απόσπασμα, όπου ο Τ προχωρεί στη μακάβρια τελετουργική πράξη της παιδοκτονίας:

Ο Τ σκύβει πάνω στο παιδί που κοιμάται πάει και πάει ο μικρός βασιληάς πολύς δρόμος. [...] Και πάει πάει και συναντά μια ψηλή γυναίκα και γύρω της πολλά μικρά παιδιά. Η γυναίκα έφτιαχνε ένα περιδέριο με χοντρές χάντρες τα παιδιά γύρω της. Οι χάντρες σαν μικρά κρεμμύδια. Πλησιάζει και βλέπει. Βολβοί ματιών οι χάντρες. Τα παιδάκια με τρύπια πρόσωπα η γυναίκα περνούσε στην κλωστή μάτια τα παιδάκια μέινανε χωρίς μάτια. Ο Τ κρατά μια μακρυά βελόνα. Σηκώνει το απαλό ματόφυλλο. Γαλάζιος ήλιος έλαμψε πάνω από τα αχνά βουνά της αυγής. Μπήγει βαθιά την βελόνα στην κόγχη και βαθειά και βαθειά (Χειμωνάς 2005: 202–203).

Η ανάκληση του μυθικο-τελετουργικού στοιχείου στο *Μυθιστόρημα*, που υπογραμμίζει την ιεροπρέπεια της στιγμής, αποδίδεται από τον Γ. Αριστηνό όχι απλώς στην απόπειρα ανάκλησης μιας αρχετυπικής μνήμης, αλλά στην «πρόθεση να τονισθεί ο υπερβολικός λόγος, εκείνη καλύτερα η έξαρση που κάνει το έγκλημα ακόμα πιο αποτρόπαιο. Η τρομερή σημασία των πραγμάτων, που δικαιώνει και δικαιολογεί την αυταξίωσή τους, πρέπει να περάσει από όλους τους αναβαθμούς: από το σαδισμό και την ανθρωποφαγία [...] ως την τελετουργική εξεικόνιση, που δίνει τον τόνο μιας μαρκό μεγαλοπρέπειας» (Αριστηνός 1981: 70–71). Οι ήρωες, οι περισσότεροι από τους οποίους εμφανίζονται με τα μονογράμματά τους και καταλήγουν να είναι ταυτόχρονα θύματα και θύτες, οδηγούνται σε θανατηφόρες πράξεις που επιτελούν χωρίς έλλογα κίνητρα, κινούμενοι από αισθήματα ανταγωνισμού ή αντιζηλίας που διέπουν τις τριαδικές σχέσεις τους.

Η τελετουργική απεικόνιση θανατικών συνεχίζεται και στο βιβλίο του *Ο Γιατρός Ινεότης* (1971).²⁶ δεσπόζουσα θεματική του οποίου αποτελεί το

26. Οι σκηνές της φρικιαστικής δολοφονίας από τον γιατρό Ινεότη τόσο της αδελφής του όσο και του συνοδοιπόρου γύφτου-ακονιστή, που αναλαμβάνει να μεσολαβήσει για να διευκολύνει την επικοινωνία του με το πλήθος, είναι αποκαλυπτικές. Μία από αυτές εκτυλίσσεται και στο παρακάτω χωρίο: «Ο Γιατρός Ινεότης σκοτώνει τον ακονιστή. Τον σκότωσε

τέλος του ανθρώπου και του πολιτισμού. Πρόκειται να αφανιστεί το γένος των ανθρώπων, προκειμένου να εμφανιστεί ένα νέο γένος και ο γιατρός Ινεότης, ένας «τραγικός εραστής του πένθους» (Χειμωνάς 1987: 64), που βιώνει και γνωρίζει το «γνωστικό» όριο του ανθρώπου, καλείται να γίνει το όργανο αυτού του αφανισμού αναγγέλλοντας στο πλήθος των ανθρώπων το επικείμενο τέλος τους, ενώ και ο ίδιος οδηγείται σε μια ηρωική και ιδεολογική αυτοκτονία. Στο πεζογράφημα αυτό ο ξένος που ονομάζεται Χριστιανός αποτελεί σύμβολο του ανθρώπου που θέλει να επικοινωνήσει με τον απόντα Θεό και καταφέρνει να επικοινωνήσει μαζί Του μόνο μέσα από τους ανθρώπους, την Τενάγκνε και τα άλλα πρόσωπα (Χατζηιωάννου 1990), ενώ η Τενάγκνε, η οποία προβάλλεται ως «ενσάρκωση μιας διφορούμενης δύναμης αγνότητας, καλοσύνης, αλλά και βίαιου ερωτισμού, τυφλής μανίας» (Βούλγαρη 2015: 125), προχωρεί στον τελετουργικό κανιβαλισμό του ξένου.

Μια διαβατήρια τελετή που δεν συνδέεται με το θάνατο, η γαμήλια τελετή προβάλλεται στο πεζογράφημα *Ο Γάμος* (1974). Η συμβολική λειτουργία της είναι εμφανής, καθώς ο γάμος του Λυπημένου και του Απαθούς συμβολίζει την ένωση των δυνάμεων του ανθρώπου και του κόσμου που οραματίζεται ο Χειμωνάς:

Τότε συμβαίνει εμπρός του μια άγνωστη λειτουργία. Μια ξένη τελετή και σαν από κάποια σκοτεινή υποβολή είπε πως είναι γάμος. [...] Αυτή η τελετή που δημιουργείται. Αποπνέει μίαν ασύλληπτη ευρυχωρία και μια ειρήνη αβύσσου. Εκείνοι οι άνθρωποι κινούνται πολύ αργά. Δύο αμείλικτοι άνθρωποι παν να ενωθούν από μακριά και σαν ένας ύμνος πλησιάζονται. [...] Ο ένας είναι λυπημένος κι έτσι μονάχος που περπατά μοιάζει ν' αναστηκνείται αργά κι ατελείωτα από την γη. Σαν ένας άνθρωπος που συνεχώς ανατέλλει. Ο άλλος είναι απαθής και μια μεγάλη πομπή τον συνοδεύει. (Χειμωνάς 2005: 293).

Η τελετή του γάμου συμβολίζει τη «μεγαλειώδη τελετή που λέγεται ζωή», στην οποία προσκαλείται ο άνθρωπος που προορίζεται για τη δημιουργία και καλείται να συνειδητοποιήσει την έννοια της ζωής και τον

ξαφνικά μέσα στην ερημία και μέσα στην ησυχία. [...] Μ' ένα προσποιητό θρίαμβο αγκαλιάζει τον σκοτωμένο γύφτο κι αγωνιούσε να στήσει μ' ένα θρίαμβο όρθιο το κεφάλι μέσα στο απέραντο βλέμμα της Τενάγκνε και σφίγγει αργοκουνά στην αγκαλιά του τον ακονιστή δίσκο τις σφήκες από τα χέρια του και προστατεύει το βαθύ του θάνατο τον φιλά στο στόμα σα για να σταματήσει να μιλάει κι όλο ορθώνει το κεφάλι με έπαρση και με μια περιφρόνηση» (Χειμωνάς 2005: 254).

δημιουργικό ρόλο του (Λάλα-Κριστ 1984: 73). Ο ίδιος ο Χειμωνάς, εξάλλου, υποστηρίζει πως το νόημα-βίωμα του *Γάμου* «όχι μόνο αναδύεται αποστεγνωμένο και βραχύδες, αλλά κυριολεκτικά απარიθμείται στις σκαφτές κλίμακές του: 1. Η πρόσκληση στη τελετή. 2. Η αγωνία της ευθύνης συμβολής στην τελετή. Η αβάσταχτη αποκάλυψη ότι η ευθύνη της τελετής βαρύνει εξ ολοκλήρου τον ήρωα» (Χειμωνάς 1984: 102).

Στο ίδιο μυθιστόρημα αναβιώνουν και άφθονες παραδοσιακές θρησκευτικές παραστάσεις που προσλαμβάνουν αρχετυπικό χαρακτήρα (Παγανός 1992: 263), ενώ συμβολοποιείται η μορφή της Μαρίας από το γνωστό έργο του Διον. Σολωμού *Λάμπρος*, που «θέτει το αίτημα της δικαίωσης του ανθρώπου», «ένα αίτημα “γάμου”, δηλαδή ένωσης του ανθρώπου με τον κόσμο, με το σύμπαν» (Χειμωνάς 2005: 553).

Η διογκωμένη γραφή του Χειμωνά με καταβολές από τον λόγο της τραγωδίας διακρίνεται κυρίως στα πεζογραφήματα *Ο αδελφός* (1975) και *Οι Χτίστες* (1979). Στο τέλος του *Αδελφού*, που πραγματεύεται την ιστορία της αναμέτρησης δύο αδελφών, όταν έρχεται ο αντίπαλος αδελφός να διεκδικήσει την εξουσία γνώσης και λόγου, ο συγγραφέας αξιοποιεί παραλλαγμένη τη σκευή της αισχυλικής τραγωδίας *Επτά επί Θήβας*, επιχειρώντας να μεγεθύνει «τα προσώπεία αυτά μεταβάλλοντας σε σωματικά τους μέλη τα όπλα που κρατούν» (Χειμωνάς 1995: 149). Βλέποντας «στον πολεμιστή μια ενσάρκωση του δικαιώματος του ανθρώπου απέναντι στη “γενική αιτία” ή στον Θεό» (Μπελεζίνης 1977: 230–231), ο συγγραφέας επιδιώκει να επιτείνει τον τρόπο της περιγραφής, αξιοποιώντας τη διογκωμένη ειδωλοποιία του Αισχύλου και καταλήγοντας στην τερατική επιμήκυνση και στην εξημμένη μεγαληγορία.

Και στους *Χτίστες*, όπου γίνεται λόγος για το τέλος του καιρού ή του δυτικού πολιτισμού και, κατά τον Δ. Ν. Μαρωνίτη, πραγματοποιείται «η αφήγηση της περιπέτειας του ανθρώπινου λόγου μέσα σ’ έναν κόσμο άγλωσσο» (Μαρωνίτης 2007: 80), ο Χειμωνάς επιστρατεύει την τελετουργική σκευή της τραγωδίας (μύθος, σκηνικό, προσώπεία), για να πλαισιώσει τις ρεαλιστικές ψηφίδες του περιεχομένου της αφήγησής του.

Ο Κήρυκας, κεντρικός ήρωας του βιβλίου, που κατέχει το βίωμα της Πτώσης του ανθρώπου και αναλαμβάνει να το αναγγείλει μέσω της κόρης του, καλλιεργεί την προσδοκία της επανένωσης του ανθρώπου με τον κόσμο, η οποία πυροδοτεί τη λειτουργία της αύξησης ή της μεγέθυνσης που επιχειρεί ο άνθρωπος σ’ όλη του τη ζωή. Στο τέλος του βιβλίου εμφανίζονται οι χτίστες που καλούνται να ξαναχτίσουν μια ερημωμένη χώρα και η επικείμενη πράξη τους συμβολίζει την «επανάληψη της προσπάθειας του ανθρώπου να δώσει μορφή στα λείψανα του απέραντου

που κουβαλάει μέσα του» (Σαρηγιάννης 1989). Η τελετουργία της ενσωμάτωσης στη νέα κατάσταση αποτυπώνεται με ενάργεια:

Αρχίζει μια Αναγέννηση. [...] Η αναίτια Αναγέννηση ανασκώνει από κάτω τους ανθρώπους σαν στέψη λοχισμένη. Μια αφύσικη αναζωογόνηση θα τους διεγείρει. [...] Στέκονται ακίνητοι σ' αυτήν εδώ την ομαλή άκρια της στερηάς. Μπροστά στην αχανή θάλασσα κι ερεθισμένοι απ' το νερό. Σταματημένοι άνθρωποι και υπαίθριοι κι η Αναγέννηση έμοιαζε ιταλική. Άφθονα περιτυλιγμένα με πολυτελή υφάσματα. Αλλά ανάμεσα στα υφάσματα εκείνα έχαινε η πιο βαθειά φτώχεια. Σκεπασμένοι παντού με υπερβολικά ρούχα πριγκίπων όπου η χλιδή ετρίφτηκε με τον καιρό (Χειμωνάς 2005: 348).

Η διογκωμένη λογοτεχνική γραφή του Χειμωνά καθιστά δυνατή μια διαφορετική θεώρηση της πραγματικότητας, λουσμένης στο φως, όπως διαφαίνεται και στο παρακάτω παράθεμα:

Απομακρύνθηκε ο ορίζοντας. Η ζωή φάνηκε πρώτα στους τοίχους. Είναι ένας τοίχος αλειμμένος μ' ένα υλικό σαν σημασία. Αλλού οι τοίχοι εξογκώνονταν και εξείχαν σαν να γεννούσαν αγάλματα κι άμορφα ακόμα που μόλις σχηματίζονταν εκρέμονταν από τους τοίχους. Αργά εκατέβαινε ο ουρανός. Υπέρροχος κεφαλόδεσμος από λοξά βαρεία καλύμματα λύθηκαν κι έπεφταν αργά για να φανεί ξανά πόσο καλό είναι το φως! (Χειμωνάς 2005: 345).

Όπως επισημαίνει, άλλωστε, και σε συνέντευξή του ο συγγραφέας, αν «ο άνθρωπος πάσχει από [...] την «ψυχική παράλυση του βλέμματος» [...], η τέχνη είναι για να του δείχνει, μέσα σ' ένα καθαρό φως, την απέραντη εικόνα του κόσμου του, να τον πείθει για το αναφαίρετο δικαίωμά του να τη χρησιμοποιεί και να τη βιώνει με τους δικούς του τρόπους» (Χατζηιωάννου 1984).

Ο Χειμωνάς συνεχίζει τη μυθοποιητική αφήγησή του, προσδιορίζοντάς την πλέον ως «λειτουργία διανοητική και ψυχολογική η οποία μυθοποιεί τα πράγματα και δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας τρόπος επαφής με τα πράγματα» (Χειμωνάς 1986: 107–113). Στα *Ταξίδια μου* (1984) αντικείμενο της αφήγησης αποτελούν, επίσης, συμβολικές τελετουργίες μετάβασης, συνδεόμενες αυτή τη φορά με τα ταξίδια στους «πιο κρυφούς επώδυνους και σκοτεινούς τόπους των σχέσεων του ανθρώπου με τον άνθρωπο, στις τρεις μεγάλες συγγένειες αίματος με τη μητέρα, τον πατέρα και το παιδί» (Χατζηιωάννου 1984).

Ένα υπερφυσικό ταξίδι που συνδέεται με τον θάνατο συντελείται και στο τελευταίο του έργο με τον τίτλο *Ο εχθρός του ποιητή* (1990), το οποίο

πραγματεύεται την ιστορία ενός νέου ποιητή,²⁷ του Κωνσταντίνου Λάιου, του οποίου η ζωή ταυτίζεται με την ποίηση. Το αφήγημα είναι χωρισμένο σε δύο μέρη με τίτλους αντλημένους από στίχο του Σοφοκλή, τον «Εχθρό του ποιητή» και τον «Βοηθό των θαμμένων», τα οποία συνδέονται με ένα ενδιαμέσο κείμενο που τιτλοφορείται «Διάδρομος» και λειτουργεί σαν μουσικό ιντερμέδιο. Διακρίνεται, επίσης, η αναπαραγωγή του δημοτικού τραγουδιού «Του νεκρού αδελφού», καθώς στο τρίτο μέρος ο ποιητής ταξιιδεύει μετά από τον αναίτιο θάνατό του για να φέρει πίσω στη μητέρα του την αδελφή του, Κυβέλη/Αρετή. Η αφήγηση ολοκληρώνεται με μια «ποιητική τελετουργία που μοιάζει να “δικαιώνει” τον ποιητή και σαν να τον αναπαύει: Ο πεθαμένος ποιητής κερδίζει την αιωνιότητα της ελευθερίας» (Χατζηιωάννου 1990).

Η τελετουργική ατμόσφαιρα στο τρίτο μέρος του αφηγήματος ενισχύεται από τις αναφορές σε μουσικές υποκρούσεις που πλαισιώνουν τη νεκρική πομπή και την ταφή, ενώ στο τέλος ο πεθαμένος ποιητής λαμβάνει «ως χάρισμα» από την Ελένη Ξένου, με την οποία είχε ερωτική σχέση, την ολόσωμη προσωπογραφία της και την υπόσχεση ότι, ακόμη και μετά το «τέλος του Λόγου», την αποτυχία επίτευξης της απόλυτης διαφάνειας του ποιητικού λόγου ή της καθαρότητας του νοήματος, θα μπορέσει να χαρεί «το “βασιλείο της Ασίας”, την επιστροφή στην αιώνια μήτρα, απ’ όπου θα ξαναρχίσει μια νέα πορεία» (Μαυρέλος 1994: 273).²⁸ Με το βιβλίο του αυτό ο Χειμωνάς κλείνει τον κύκλο της πεζογραφίας του, επιτελώντας το χρέος του προς τον αναγνώστη με μια αυτοαναφορική αφήγηση στην οποία διερευνώνται τα όρια της γλώσσας και σηματοδοτώντας με τον θάνατο και τη νεκρανάσταση του ήρωα ποιητή την απαρχή μιας νέας εποχής για τη λογοτεχνία.²⁹

Οι ήρωες στα πεζογραφήματα του Χειμωνά παρουσιάζονται συνήθως με ασαφή ταυτότητα και βρίσκονται σε μετέωρη θέση, καθώς είναι ξένοι προς το περιβάλλον τους και βιώνουν μια εσωτερική σύγκρουση

27. Την ιστορία της ζωής του κεντρικού ήρωα διαπερνούν δάνεια στοιχεία ομηρικών κειμένων, τραγωδιών, μιας κέλτικης ωδής και της νεοελληνικής ποίησης.

28. Βλ. σχετική άποψη του Μ. Blanchot για μια δυνάμει λογοτεχνία που βασίζεται στην αδυνατότητά της, καθώς «αρχίζει από τη στιγμή που η λογοτεχνία γίνεται ερώτημα» (Blanchot, 2003: 11).

29. Ο Χειμωνάς, εξάλλου, αναφερόμενος στην ιδιότητα της γραφής του, παρατηρεί: «Σε μια περίοδο φθοράς, τέλους της γλώσσας, η λογοτεχνία οφείλει να είναι αυστηρή, άτεγκτη, εχθρική – με βία, αυταρχικά θα κηρύξει το λόγο της, που δεν θα έχει το χρόνο να εξελιχθεί προς την ποίηση ή την πεζογραφία, ούτε την πολυτέλεια να είναι ωραίος» (Χειμωνάς 1987: 30–31).

που οφείλεται στη συνύπαρξη απάθειας και πάθους (Δούκα-Καμπίτο-γλου 2008: 62), ενώ ζητούμενο είναι η συγκρότηση μιας νέας ταυτότητας, όπως συμβαίνει και με τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα τελετουργιών που εισέρχονται σε μια μεθοριακή κατάσταση και επιδιώκουν την αναγέννησή τους, μετά από τον συμβολικό θάνατό τους και την ολοκλήρωση της δοκιμασίας τους (Turner 1967: 69). Αρκετοί ήρωες, όπως ο Τ του *Μυθιστορήματος*, ο Πεισίστρατος ή ο γιατρός Ινεότης των έργων *Πεισίστρατος* και *Ο γιατρός Ινεότης* και ο Κωνσταντίνος Λάιος από τον *Εχθρό του ποιητή* είναι ήρωες τραγικοί, δεδομένου ότι βρίσκονται σε κρίση. Πολλοί, ακόμη, συμμετέχουν εκούσια σε τελετές αποχωρισμού, παρόλο που έχουν επίγνωση του τελεστικού τους χαρακτήρα, όπως γίνεται φανερό και από το παρακάτω απόσπασμα της *Εκδρομής*:

Αυτό είναι σωστή κηδεία φωνάζει αυτός καταλαβαίνοντας ξαφνικά. Σκύβουν και τα μυτερά τους πρόσωπα χάνονται. Ρίχνουν χούφτες χώμα. Αυτός ήταν ο κάποιος σκοπός σκέφτεται και σ' αυτή την μοχθηρή κηδεία απέβλεπαν και στην αναπαράσταση (Χειμωνάς 2005: 166).

Επιπλέον, σε αρκετά από τα πεζογραφήματα του Χειμωνά διαπιστώνεται η απόπειρα ενσάρκωσης από τους ήρωες αφηρημένων εννοιών, δεδομένου ότι αρκετές τέτοιες έννοιες προσωποποιούνται, καθώς παριστάνονται από συγκεκριμένα πρόσωπα.³⁰ Για παράδειγμα, στον *Γάμο* η Βικτώρια παρουσιάζεται να ενσαρκώνει και να υποδύεται με το σώμα της την έννοια της Τιμωρίας μπροστά στους ανθρώπους που την παρακολουθούν («η αποστολή της Βικτωρίας είναι να ενσαρκώνει. Αναγγέλλει ότι θα χορέψει τον χορό της Αθηνάς μετά την νίκη», Χειμωνάς 2005: 270). Παρόμοια, και στον *Αδελφό* εντοπίζεται ένας ήρωας μεταμφιεσμένος σε γυναίκα που παριστάνει τη Δίκη («Ολόκληρος σε άσπρα υφάσματα που τον σκεπάζουν από παντού κι η αιματηρή του στύση αιμάτων τα γυναικεία πέπλα. Αμίλητος υψώνει μιαν αμείλιχτη ασπίδα», Χειμωνάς 2005: 341), ενώ στους *Χτίστες* μια άλλη γυναίκα φέρει το όνομα Σταυροφορία.

Σε πολλά κείμενα του Χειμωνά και κυρίως στον *Γιατρό Ινεότη* επιχειρείται στο πλαίσιο τελετουργικών δραματικών σκηνών η αντιπαράθεση

30. Για τους «ανθρώπους-έννοιες» βλ. Χειμωνάς (1984: 115) και για τη συγχώνευση ρεαλισμού και τελετουργίας στην αφήγηση του Χειμωνά βλ. Μαρωνίτης (2007: 76).

ενός μοναχικού προσώπου στο πλήθος των ανθρώπων,³¹ ενόσω διαλέγεται μαζί του, προηγείται ή το ακολουθεί, επιχειρώντας μάταια να ενωθεί μαζί του. Ο συγγραφέας, μάλιστα, επισημαίνει:

Και εδώ υπάρχει η αμφίβια μορφή μέρος-ήρωας και όλον-πλήθος με την ίδια λειτουργικότητα [...], το μέρος ως τμήμα και φανέρωση του όλου, το όλον ως υποδοχή του μέρους, υπάρχει εξ αφορμής του μέρους, είναι όλον αποκλειστικά στη σχέση του με το μέρος· επίσης, επαναλαμβάνεται το σύμβαμα της ατομικής συνείδησης ως αποτελέσματος της αποκοπής της από τον κόσμο και ως συντελεστού αυτής της αποκοπής. [...] Αυτή η ομιλία και η ακρόασή της αποτελεί ίσως ένα λείψανο του δράματος, και μάλιστα της γένεσής του (Χειμωνάς 1987: 63–66).

Στην αφήγηση του Χειμωνά, συνεπώς, κυριαρχεί η τελετουργική δράση, η οποία εύστοχα έχει προσδιοριστεί ως διαδικασία συγχώνευσης συλλογικών αναπαράστάσεων της κοινωνικής ζωής και ατομικών εμπειριών ή συμπεριφορών, ως πεδίο αλληλεπίδρασης της συγχρονίας και της διαχρονίας, αλλά και ως επιβεβαίωση της κοινωνικής ενότητας σε αντιπαράθεση προς τον ανταγωνισμό της κοινωνικής ζωής.³² Γι' αυτό και στις σελίδες των κειμένων του απαντούν πλήθος τελετουργικών σκηνών στις οποίες οι ήρωες-πρωταγωνιστές και οι θεατές συγχρωτίζονται και αλληλεπιδρούν,³³ ενώ η τελετουργία αξιοποιείται ως επικοινωνιακή πράξη με συμβολικό και ταυτόχρονα διαχρονικό χαρακτήρα (Braungart 1996: 119), δεδομένου ότι, κατά τον Χειμωνά, οι συμβολικές πράξεις της συνείδησης «δεν υπόκεινται σε κανενός είδους χρονολόγηση» (Χειμωνάς 1987: 50).

Ο συγγραφέας, επιλέγοντας θέματα βιωματικά, αποπειράται «να βιώσει μια κατάσταση, να τη συλλάβει, να την εννοήσει και στη συνέχεια να την αντικειμενοποιήσει ως κείμενο» (Χειμωνάς 2001β: 27), επιχειρώντας την αφηγηματική αναπαράσταση τελετουργικών πράξεων που καθιστούν δυνατή τη συγχώνευση σκέψης και δράσης (Geertz 1973: 113), αλλά παράλληλα επιτρέπουν τη μετατόπιση της αγωνίας από την πραγματικότητα σε μια συμβολική σφαίρα (Burkert 1997: 91). Με τον τρόπο αυτό, προχωρεί συνειδητά στην τελετουργοποίηση ανθρώπινων πράξεων και πτυχών του ανθρώπινου πολιτισμού, σ' ένα είδος μίμησης της τελετουργικής δράσης, δίνοντας έμφαση στην αλληλεπίδραση και στη συμμετοχή

31. Για το θέμα της ξενότητας ή της μόνωσης του ανθρώπου στην πεζογραφία του Χειμωνά, λόγω της αποκοπής του από τους άλλους ανθρώπους βλ. Σουλογιάννη (1997: 40–44).

32. Βλ. σχετικά Bell (1997: 19–20), Turner (1966) και Hardin (1983).

33. Για τον διττό ρόλο των συμμετεχόντων στις τελετές βλ. Tambiah (1985: 123–166).

που αναπτύσσεται σε κάθε τελετουργοποιημένη επιτέλεση (Hughes-Freeland & Crain 1998: 3).³⁴

Έτσι, πραγματοποιεί στα κείμενά του μια ιδιότυπη, εντελώς προσωπική μυθολόγηση της ανθρώπινης ζωής και του κόσμου, προβαίνοντας στην εξιστόρηση της πτωτικής μυθολογίας του ανθρώπου με την κατασκευή ενός σύγχρονου μύθου, ο οποίος λόγω της ατροφίας της κοσμολογικής μυθολογίας ανακαλεί τρόπους της παλλαϊκής μυθοπλασίας ή και αυτούσιους αρχαίους μύθους (Χειμωνάς 1988β: 28–29). Επιστρέφει, λοιπόν, «στις πανάρχαιες ρίζες, για να αντλήσει από εκεί παραλλαγμένες και μεταμορφωμένες μορφές-σύμβολα για την αλληγορική τοιχογραφία» της αφήγησής του (Παγανός 1992: 263). Επιβεβαιώνει, έτσι, πως η καταγραφή του τέλους του παλιού κόσμου και της αυγής ενός νέου που επιδιώκει με το έργο του προϋποθέτει την τερατώδη εικονοποιϊα, την εξεικόνιση με τον όγκο και την τελετή, έναν λόγο τελεστικό, τελετουργικό, ο οποίος «περιγράφει την καταστροφή, που ταυτόχρονα είναι και αναγέννηση» (Γεωργουσόπουλος 1993: 84).

³⁴ Τον όρο “τελετουργοποίηση” εισήγαγε πρώτος ο M. Gluckman, επιχειρώντας την απεμπλοκή της τελετουργίας από τη θρησκευτική λατρεία. Βλ. Gluckman (1962: 20).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αριστηνός, Γιώργος (1981), *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Γ. Χειμωνά*, Αθήνα: Κέδρος.
- (1996), *Η ακάθιστη σκέψη*, Αθήνα: Δελφίνι.
- Βογιατζάκη, Εύη (2002), «Ο Γιατρός Ινεότης του Γ. Χειμωνά και η γραφή του Joyce», *Σύγκριση / Comparaison*, 13: 226–257.
- Βούλγαρη, Σοφία (2011), «Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9–12 Σεπτεμβρίου 2010), Αθήνα: ΕΕΝΣ, 701–720.
- (2015), *Η γραφή του ανέφικτου για την πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Μανδραγόρας.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας (1993), «Γιώργος Χειμωνάς: Ποιητής ή πεζογράφος;», *Θίασος ποικιλιών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 80–87.
- Γιατρομανωλάκης, Δ. - Ροϊλός, Π. (2009). *Προς μια τελετουργική ποιητική*, μτφρ. Εμμανουήλ Ιωάννης Σκούρας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Δούκα-Καμπίτογλου, Αικατερίνη (2008), *Ο Άμλετ του Γιώργου Χειμωνά. Αναβιώνοντας τη δύσθυμη Αναγέννηση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Λάλα-Κριστ, Δέσποινα (1984), *Στο καλιδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά. Μια περιπέτεια στο χώρο της ανθρώπινης φύσης & Το σύνδρομο του BALINT του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2007), *Η πεζογραφία του Γ. Χειμωνά*, 2^η έκδ., Αθήνα: Κέδρος.
- Μαυρέλος, Νίκος (1994), «Μεταμοντερνισμός και Χειμωνάς», *Πόρφυρας*, 70: 263–274.
- Μιχάλη, Αγγελική (2019), «Η φωνή της συνείδησης στην πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά: από τον Πεισίστρατο στον Εχθρό του ποιητή (ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία)», Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Μπελεζίνης, Α. (1977), «Η σηματοουργία του Γιώργου Χειμωνά στις τελευταίες σελίδες του *Αδελφού*», *Σπείρα*, 6: 225–240.
- Νάτσινα, Α. (2015), «Απομακρύνσεις από τον ρεαλισμό» (κεφ. 5), στο Α. Νάτσινα, Α. Καστρινάκη, Γ. Δημητρακάκης, & Κ. Δασκαλά, (επιμ.), *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, E-book: https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2197/8/00_master_document_natsina-KOY.pdf, (ημ/νία πρόσβασης: 7–3–2021), 135–195.

- Παγανός, Γιώργος Δ. (1992), «Γιώργος Χειμωνάς», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, 2^η έκδ., Αθήνα: Σοκόλης, τ. Η', 250–297.
- Πεντζίκης, Γρηγόρης (2010), *Το τέλος του μύθου. Οι μικρές εξιστορήσεις του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος.
- Πέτκου, Έφη Χ. (1994). «Διακειμενικές περιδιαβάσεις στο έργο του Γιώργου Χειμωνά: ο διάλογος με την αρχαία τραγωδία» (ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.
- (2005). «Όροι του τραγικού στην πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά», *Θέματα λογοτεχνίας*, 29: 156–169.
- Πολίτη, Τζίνα (2001), «Μάθημα πρώτο για το έργο του Γ. Χειμωνά», *Ποίηση*, 18: 210–221.
- Σαρηγιάννης, Γ. (1989), «Γ. Χειμωνάς: "Δεν γράφω θέατρο, αλλά κείμενα που ακούγονται:"». "Χτίστες" στην Πάτρα σε σκηνοθεσία Βουτσινά», *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 1989.
- Σουλογιάννη, Άλκηστις (1997), *Ο δημιουργικός λόγος του Γιώργου Χειμωνά*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Χατζηϊωάννου, Έλενα (1984), «Ταξίδια στους σκοτεινούς τόπους των σχέσεων. Ο Γιώργος Χειμωνάς μιλάει για το καινούριο βιβλίο του» (συνέντευξη), *Το Βήμα της Κυριακής*, 9 Δεκεμβρίου 1984.
- (1990), «Γιώργος Χειμωνάς: Δεν ξαναγράψω λογοτεχνία» (συνέντευξη), *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου 1990.
- Χειμωνάς, Γιώργος (1983). «Γιώργος Χειμωνάς: Ένα κείμενο δεν τελειώνει ποτέ» (Συνέντευξη του Γιώργου Χειμωνά στη Ν. Χατζιδάκη), *Διαβάζω*, 80: 58–72.
- (1984), *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Αθήνα: Ύψιλον.
- (1986), «Η φθορά της γλώσσας επιβάλλει την αυστηρότητα στη λογοτεχνία» (Ο Γιώργος Χειμωνάς μιλάει στον Τάσο Γουδέλη), *Το Δέντρο*, 27: 103–113.
- (1987), *Η δύσθυμη αναγέννηση. Όγδοο μάθημα για τον λόγο*, Αθήνα: Ύψιλον.
- (1988α), «Το πρόσχημα και το σχήμα» στο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Άμλετ, μτφ. Γ. Χειμωνά, Αθήνα: Κέδρος.
- (1988β), «Πώς τελειώνει ο μύθος» (κείμενο αφιερωμένο στην Μ. Κυρτζάκη), *Υπόστεγο* (άνοιξη 1988), 26–29.
- (1989), «Οι πρώτες ύλες του τραγικού», *Ευριπίδη Μήδεια*, μτφ. Γ. Χειμωνά, Αθήνα: Καστανιώτης.
- (1994), «Από τον Αισχύλο έως τον Μπέκετ» *Η Λέξη*, 120: 154–162.

- (1995), *Ποιον φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ; Δημόσια κείμενα*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- (2001α), «Η βιογραφία της όρασής μου», *Η Λέξη*, 163: 372–375.
- (2001β), *Το ένατο μάθημα για τον Λόγο. Ομιλία – Συζήτηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- (2005), *Πεζογραφήματα*, Ευριπίδης Γαραντούδης (εισαγ. – επιμ.), Αθήνα: Καστανιώτης.

Χουρμουζιάδης, Κρίτων (1991), «Το ταξίδι στην Ιωνία: Η θεματική λογοτεχνία του Γιώργου Χειμωνά», *Εντευκτήριο*, 17: 54–59.

Alexiou, M. (2002), *After Antiquity: Greek language, myth and metaphor*, Ίθακα: Cornell University Press.

Bell, Catherine M. (1997), *Ritual: perspectives and dimensions*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Benjamin, Walter (1999), *The Arcades Project*, μτφ. Howard Eiland & Kevin McLaughlin, Κάμπριτζ, Μασαχουσέτη & Λονδίνο: Belknap Press of Harvard University Press.

— (2003) «On some motifs in Baudelaire», στο *Selected Writings 4, 1938–1940*, επιμ. Howard Eiland & Michael W. Jennings, Κάμπριτζ, Μασαχουσέτη: Belknap Press of Harvard University Press.

— (2008), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, επιμ. Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin, Κάμπριτζ, Μασαχουσέτη: Harvard University Press.

— (1991), «Wahrnehmung und Leib», στο *Gesammelte Schriften VI*, επιμ. Rold Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Φρανκφούρτη: Suhrkamp.

Blanchot, Maurice (2003), *Η λογοτεχνία και το δικαίωμα στο θάνατο*, Αθήνα: Futura.

Braungart, Wolfgang (1996), *Ritual und Literatur*, Τυβίγγη: Niemeyer.

Burkert, Walter (1997), *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία: δομή και ιστορία*, μτφ. Η. Ανδρεάδης, 2^η έκδ., Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Clayton, John J. (1991), *Gestures of Healing: Anxiety and the Modern Novel*, Άμχερστ: University of Massachusetts Press.

Cousineau, Thomas J. (2004), *Ritual Unbound: reading sacrifice in modernist fiction*, Νιούαρκ, Νιου Τζέρσεϊ: University of Delaware Press.

Elsbree, Langdon (1991), *Ritual Passages and Narrative Structures*, Νέα Υόρκη: Lang.

- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Νέα Υόρκη: Basic Books.
- Gennep, Arnold Van (1965), *The Rites of Passage*, μτφ. Monika B. Vizedom & Gabrielle L. Caffee, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul.
- Gluckman, M. (επιμ.) (1962), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Hardin, Richard F. (1983). «“Ritual” in recent criticism: the elusive sense of community», *PMLA*, 98/5: 846–886.
- Hinden, Michael (1974), «Ritual and tragic action: a synthesis of current theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32: 357–373.
- Hughes-Freeland, Felicia & Crain, Mary (1998), «Introduction», στο Felicia Hughes-Freeland & Mary Crain (επιμ.), *Performance, Media, Identity*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge.
- Hyman, Stanley Edgar (1966), “The Ritual View of Myth and the Mythic”, στο John B. Vickery (επιμ), *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, Λίνκολν: University of Nebraska Press, 47–58.
- Jennings, S. (1995), *Theatre, Ritual and Transformation: the Senoi Temiars*, Λονδίνο: Routledge.
- Kernmode, Frank (1966), *The Sense of an Ending: studies in the theory of fiction*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Kertzer, David I. (1988), *Ritual, Politics, and Power*, Νιου Χέιβεν: Yale University Press.
- Korg, J. (1995), *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
- Michaels, Axel (2003), «Zur Dynamik von Ritualkomplexen», *Forum Ritualdynamik*, 3: 1–12.
- Moore, Sally F. & Barbara G. Myerhoff (1977), «Introduction. Secular ritual: forms and meanings», στο Moore, F. Sally, Barbara G. Myerhoff (επιμ.), *Secular Ritual*, Άσερ/Άμστερνταμ: Van Gorcum, 3–24.
- Nünning, Vera & Jan Rupp (2013), «Ritual and narrative: an introduction», στο Vera Nünning, Jan Rupp, Gregor Ahn (eds.) *Ritual and Narrative: theoretical explorations and historical case studies*, E-book: Transcript Verlag, 1–27.
- Parkin, D. (1992), «Ritual as spatial direction and bodily division», στο D. de Coppet (επιμ.), *Understanding Ritual*, Λονδίνο: Routledge, 11–25.

- Rhees, Rush (1990), «Ο Wittgenstein περί γλώσσας και τελετουργίας», στο Ludwig Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία*, μτφ. Κωστής Μ. Κωβαίος, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Rivière, Claude (1995), *Les rites profanes*, Παρίσι: Presses Universitaires de France.
- (1997), *Socio-anthropologie des religions*, Παρίσι: Armand Colin.
- Tambiah, S. J. (1985), *Culture, Thought and Social Action: an anthropological perspective*, Κάιμπριτζ, Μασαχουσέτη: Harvard University Press.
- Turner, Victor (1966), *Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine.
- (1967), *The Forest of Symbols: aspects of Ndembu ritual*, Νέα Υόρκη: Cornell University Press.
- (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors: symbolic action in human society*, Ίθακα & Λονδίνο: Cornell University Press.
- (1982), *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, Νέα Υόρκη: Performing Arts Journal Publications.
- (1987), *The Anthropology of Performance*, Νέα Υόρκη: Performing Arts Journal Publications.
- Schechner, Richard (1985), *Between Theater and Anthropology*, Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.
- (2006), *Performance Studies*, Νέα Υόρκη & Λονδίνο: Routledge.
- Yun Lee, Lisa (2005), *Dialectics of the Body Corporeality in the Philosophy of Theodor Adorno*, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Watthee-Delmotte, Myriam (2011), «Literature as ritual: the ritual stakes in contemporary literature», *Interférences littéraires*, τόμ. 7, URL: <http://hdl.handle.net/2078.1/109461> (ημ/νία πρόσβασης: 16.12.2021).

Page left blank

Η ποίηση τώρα: Γλώσσα και φύλο στην ποίηση της Στέλλας Βοσκαρίδου-Οικονόμου

Δήμητρα Δημητρίου

The present paper offers a post-structuralist close reading of the work of Stella Voskaridou-Economou, a poet of the Greek 'generation of 2000s'. It examines the relationship between gender categories and language in her work, in its phonetic as well as historical and symbolic dimension. The analytical approach of French feminism constitutes an appropriate theoretical model for this discussion because it conceptually delineates an alternative feminine (not female) poetics, which aims at challenging social practices and the order of the Symbolic in general. My aim is to show that Voskaridou's poetics is gendered and centred in the body, expanding the boundaries of feminine identity beyond essentialism, in a space of linguistic creativity and self-inventiveness which acquires political and ethical dimensions. The lack of a theoretical tradition in Greece prevents current critical approaches from fully appreciating such contemporary poetic outputs as Voskaridou's work, because they fail to address their gendered, subjective dimension. Specialised analyses are therefore needed.

Η ποίηση τώρα: γλώσσα και πολιτική

Από τα τέλη του 1990 και τις αρχές της νέας χιλιετίας στην Ελλάδα φαίνεται να προσδιορίζεται ένα νέο ποιητικό τοπίο με θεωρητικά ερείσματα στον μεταδομισμό, το οποίο συγκροτείται κατά κύριο λόγο –παρότι όχι αποκλειστικά– γύρω από τη συντακτική ομάδα του λογοτεχνικού περιοδικού *[φρμκ]* (2013-), με αναφορά στους Βασίλη Αμανατίδη, Ορφέα Απέργη, Φοίβη Γιαννίση, Κατερίνα Ηλιοπούλου, Παναγιώτη Ιωαννίδη, Γιάννα Μπούκοβα και Θοδωρή Χιώτη. Οι ποιητές αυτοί, γεννημένοι ανάμεσα στο 1964-1977, έχουν διαμορφώσει μέσα από τον λόγο και τη δράση τους μια συλλογική ποιητική, γεγονός που μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε γραμματολογικά την ύπαρξη μιας λογοτεχνικής ομάδας ή «γενιάς», η οποία δεν ορίζεται ως τέτοια αμιγώς από τα τυπικά ιστορικά κριτήρια της ηλικίας και χρονολογίας πρώτης δημοσίευσης. Αν όχι ως μα-

νιφέστο, ο συλλογικός τους τόμος *Μια συζήτηση για την ποίηση τώρα* (Αμανατίδης κ.ά. 2018), προϊόν μιας τριετούς έντυπης μεταξύ τους συνδιαλλαγής, μπορεί να εκληφθεί ως η θεωρητική βάση που προσδιορίζει τις αισθητικές τους αναζητήσεις, όπως εκφράζονται παράλληλα και στην περιοδική έκδοση της ομάδας. Θέτοντας σε πρώτο πλάνο τις «πολιτικές και τις ηθικές διαστάσεις της γλώσσας» (Αμανατίδης κ.ά. 2018: 7), το βιβλίο χαρτογραφεί τις τάσεις μιας γενιάς ποιητών που δεν βρίσκονται απλά στο σημείο των αναζητήσεων, αλλά διαθέτουν σαφείς αισθητικές αφετηρίες, τις οποίες διατυπώνουν θεωρητικά, με ιδιαίτερα ερείσματα στις πολιτισμικές σπουδές και τις σπουδές φύλου και queer. Η γραμματολογική ομαδοποίηση που επιχειρείται στο παρόν κείμενο δεν συνιστά επιβεβλημένη ομογενοποίηση των ποιητών αυτών ως προς το ύφος, το θέμα και την ιδιοσυγκρασία, αλλά αφορά μάλλον σε μια κοινότητα σκέψης και διανοητικής συνδιαλλαγής, συμπαγούς στον θεωρητικό και αισθητικό της πυρήνα. Το γεγονός αυτό καθίσταται περαιτέρω ενδιαφέρον για τον νεοελληνιστή, καθότι ο προσδιορισμός κοινών αισθητικο-ιδεολογικών τάσεων είναι δύσκολα ανιχνεύσιμος στη λογοτεχνία μας από τη λεγόμενη γενιά του '70 και εντεύθεν.

Οι ποιητές αυτοί διακρίνονται από μία δυναμική αντίληψη για την ποίηση ως έργο εν προόδω, συναφές με τη θέση τους γύρω από την εξελικτική διαμόρφωση της ταυτότητας εν γένει, την αποστασιοποιημένη στάση τους απέναντι στα «ιερά τέρατα» του λογοτεχνικού παρελθόντος, τη διάχυση της ποίησής τους σε διάφορους χώρους και θεσμούς, αξιοποιώντας κατά κύριο λόγο τη λογοτεχνική περφόρμανς, την «ερευνητική στάση» (Αμανατίδης κ.ά. 2018: 7) τους μέσα στη γλώσσα, τον συντονισμό και την επικοινωνία τους με το σύγχρονο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι και τη θεώρηση της ποίησης ως μέρους ενός ενιαίου διακαλλιτεχνικού συνόλου, που επικοινωνεί με το θέατρο, τα εικαστικά και τη μουσική.¹ Ταυτόχρονα, το καλλιτεχνικό τους σχέδιο προσδιορίζεται ως ένα κατεξοχήν «πολιτικό πεδίο», το οποίο διαμορφώνει τον «ζωτικό χώρο» (Αμανατίδης κ.ά. 2018: 7) παραγωγής νοημάτων σε μια χειρνομία κατανόησης, αλλά και μεταμόρφωσης της κοινωνικής συνθήκης.² Ίσως μάλιστα το πο-

1. Βλ. σχετ. Λαμπρόπουλος (2018).

2. Βλ. επίσης την καταστατική περιγραφή του περ. [φρμκ]: «Το δίκτυο δεν είναι μία συγκρότηση τα μέλη της οποίας υπακούουν σε έναν κοινό κώδικα, είναι όμως ένα είδος συλλογικότητας που αρθρώνει με την ίδια την ύπαρξή του έναν πολιτικό λόγο» ([φρμκ] χ.χ.).

λιτικό αυτό στίγμα να προβάλλει αρκετά ισχυρό, ώστε να προσεγγίζει ακόμα και την έννοια της «εξέγερσης»,³ σε πλήρη ρήξη με παραδεδομένες ιεραρχικές δομές, τους «πατέρες», τη βία και τη συστημικότητα, προκαλώντας συχνά την αμηχανία ή και τη χλεύη της παραδοσιακής κριτικής. Ωστόσο, διακρίνουμε στην πράξη –σε συνεντεύξεις ή σε δημόσιες εμφανίσεις ορισμένων από αυτούς τους ποιητές– μια παράδοξη (σε σχέση με τις περί ανοιχτότητας θέσεις τους) κλειστότητα ως προς την ένταξη νέων ατόμων στην ομάδα, ενίοτε αλαζονεία και απορριπτικότητα απέναντι σε άλλες ποιητικές αντιλήψεις, προβάλλοντας συχνά τη δική τους πρόταση ως νέα μεταφυσική.

Αξίζει εν προκειμένω να σταθούμε στο σχόλιο του Βασίλη Λαμπρόπουλου, με αναφορά στην ισχυρή θεωρητική υποδομή αυτής της ομάδας: «η θεωρία της λογοτεχνίας καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα για πρώτη φορά συλλογικά (και όχι μεμονωμένα και περιστασιακά) από την ποιητική γενιά του 2000» (στο Αμανατίδης κ.ά. 2018: 210). Ο ισχυρισμός αυτός είναι βάσιμος, δεδομένου του θεωρητικού μόχθου που απαιτείται για την προσέγγιση αυτών των κριτικών πλαισίων και της άγνοιας, της μη επαρκούς κατανόησης (ακόμα και από ορισμένους που επιχειρούν να χρησιμοποιήσουν αυτά τα πλαίσια) ή και της συλλήβδην απόρριψης θεωρητικών προσεγγίσεων στη λογοτεχνία από παραδοσιακές ομάδες της κριτικής και του ακαδημαϊκού χώρου στην Ελλάδα και την Κύπρο. Εν προκειμένω, χρειάζεται να επισημανθεί πως αυτή η γενιά αφορά σε ποιητές με ακαδημαϊκή σκευή, χωρίς αυτό να προϋποθέτει οποιοδήποτε αναγνωστικό ελιτισμό, αλλά απαιτεί, για την κριτική τους προσέγγιση, στοιχειώδη, αν όχι εξειδικευμένη θεωρητική επάρκεια. Ανεξαρτήτως της όποιας δικής μας τοποθέτησης στη διεγκυστίνα μεταξύ παράδοσης και νεωτερισμού –γιατί υπάρχουν διαβαθμίσεις και προσωπικές επιλογές, σε διαφορετική κάθε φορά δοσολογία, αλλά και ακραίες προσεγγίσεις και στις δύο πλευρές της πλάστιγγας– καλούμαστε να αναγνωρίσουμε, εκόντες άκοντες, ότι τα κριτικά αυτά πλαίσια οδήγησαν στην πλήρη αναδιάταξη του φιλοσοφικού μας υποδείγματος, της σύγχρονης τέχνης και λογοτεχνίας και συναφώς της υποκειμενικότητας στον 21^ο αιώνα, γεγονός απέναντι στο οποίο η σύγχρονη ακαδημία καλείται να ανταποκριθεί.

Η Στέλλα Βοσκαρίδου (1981–), παρότι ηλικιακά νεότερη, εμφανίζεται ποιητικά κατά τη δεύτερη δεκαετία της χιλιετίας και παρουσιάζει, όπως και άλλοι ομηλικοί της (Μάριος Χατζηπροκοπίου, Παυλίνα Μάρβιν κ.ά.),

3. Βλ. τη δοκιμαϊκή ανταπόκριση ποιητών αυτής της γενιάς στην πρόσκληση της Έδρας Κ. Π. Καβάφη του Πανεπιστημίου του Μίσιγκαν, στο Λαμπρόπουλος (χ.χ.).

πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τη «γενιά του 2000», όπως αναφέρεται πιο πάνω. Η ίδια θαυμάζει και παρακολουθεί ιδιαίτερα την ποιητικο-θεωρητική προσέγγιση του Βασίλη Αμανατίδη, δηλώνοντας «νοερό του μαθητούδι».⁴ Το έργο της Βοσκαρίδου έχει ξεχωρίσει για τον πειραματισμό του με τη γλώσσα, ο οποίος επικουρείται από μια οξύτατη αίσθηση του ρυθμού που διαθέτει η ίδια ως διδάκτωρ μουσικολογίας, με ειδικευση στη σχέση γλώσσας και μουσικής. Η γλώσσα σε αυτό το ποιητικό πλαίσιο λειτουργεί ως σύμβαση-εμπόδιο και η ποίηση ως ένα «άλμα» ή «καθαρό μετέωρο» (Αμανατίδης 2020) πάνω από αυτό το εμπόδιο. Το ποιητικό σχέδιο της Βοσκαρίδου προσδιορίζει συναφώς τη γλώσσα ως «δώρο»,⁵ του οποίου τα όρια προεκτείνονται δυνητικά από τη διερεύνηση, διευρύνοντας ταυτόχρονα τα όρια της σκέψης και του πνεύματος. Σε αυτή την προσέγγιση η ποίηση τρέπεται σε απλό «ποιώ» και ο ποιητής σε τεχνίτη, ο οποίος εξερευνά τις λέξεις και τους φθόγγους στην απόλυτη υλικότητά τους, προσφερόμενος έτσι σε κατεξοχήν ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, με αναφορά στον συγκροτητικό ρόλο της γλώσσας στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας.

Εκτός από τη μουσική και τη φιλοσοφία, η ποιήτρια αντλεί την προσέγγισή της για τη γλώσσα από την κινηματογραφική διαλεκτική του μοντάζ του Sergei Eisenstein, όπως προέκυψε από την έρευνά του στα ιαπωνικά ιδεογράμματα.⁶ Η αισθητική αυτή εδράζεται στη συνένωση δύο κομματιών ταινίας χωρίς αφηγηματική σχέση (εν προκειμένω για την ποίηση, σε ανοικειωτική σύζευξη λέξεων, φθόγγων ή φράσεων, ίδια της φορμαλιστικής λογοτεχνικότητας), από την οποία, στην κοινή δυναμική των δύο μερών της, προκύπτει ένα τρίτο, καινούριο ιδεολογικό και αισθητικό φορτίο, με κυρίαρχο αίτημα την πρόκληση αίσθησης και όχι την καθαυτό παραγωγή νοήματος.

Η διακαλλιτεχνική οπτική της ποιήτριας συμπληρώνεται από την ένταξη της ποίησης στη βιωμένη και σωματοποιημένη αναζήτηση της λογοτεχνικής περφόρμανς, η οποία προσδίδει στον λόγο ως δρώμενο τη δυναμική της επιτέλεσης. Ταυτόχρονα, η ατομική δημιουργία ή μοναχική ανάγνωση καθίσταται με αυτό τον τρόπο δημόσια, σε κοινωνία με το πολιτικό. Αξίζει να αναφέρουμε πως η Βοσκαρίδου έλαβε το 1^ο βραβείο στο πρώτο Διεθνές Poetry Slam (2017) που έλαβε χώρα στην Κύπρο, ενώ ξεχώρισε με τις ερμηνείες της ως περφόρμερ στο φεστιβάλ «Η άνθρωπος:

4. Βοσκαρίδου, προσωπική επικοινωνία.

5. Βοσκαρίδου, προσωπική επικοινωνία.

6. Βλ. Eisenstein (1982).

Φύλο και Λογοτεχνική Performance», επιμέλειας Παυλίνας Μάρβιν (16^η Διεθνής Έκθεση Βιβλίου Θεσσαλονίκης, 2019), το διεθνές φεστιβάλ ΣΑΡΔΑΜ,⁷ αλλά και τη διαδικτυακή πλατφόρμα MIXTAPE,⁸ καλλιτεχνικής διεύθυνσης Μαρίας Α. Ιωάννου.

Με τη γραμματολογική αυτή τοποθέτηση ως πυξίδα ερμηνευτικής πλεύσης, το παρόν κείμενο προσφέρει μία εκ του σύνεγγυς προσέγγιση του έργου της Στέλλας Βοσκαρίδου μέσα από την άμεση διασύνδεση της συγκρότησης έμφυλων κατηγοριών με τη γλώσσα στη διαλογική και την εν γένει διυποκειμενική φύση της. Πρόσφορο θεωρητικό υπόδειγμα καθίσταται, προς τούτο, η αναλυτική προσέγγιση του Γαλλικού φεμινισμού, με αναφορά κυρίως στην έννοια της *écriture féminine* της Hélène Cixous (1975, 2010), μακριά ωστόσο από τις παγίδες της επανουσιοποίησης, τις οποίες ευλόγως έχει επιφέρει η πραγμάτευση της φιλοσόφου.⁹ Υιοθετώ, ως εκ τούτου, κριτικά την έννοια αυτή ως προσδιορισμό μιας εναλλακτικής, πολιτικής και διαγλωσσικής, κατ' ουσίαν *θηλυκής* (και όχι γυναικείας) ποιητικής, η οποία επεδίωξε να αποφέρει εκ βάθρων αλλαγή όχι μόνο στο φαντασιακό, αλλά και στις κοινωνικές πρακτικές και το πεδίο του Συμβολικού ευρύτερα, με πολιτικές και ηθικές εξακτινώσεις. Μεθοδολογικά, ε-

7. ΣΑΡΔΑΜ: Διεθνές διεπιστημονικό λογοτεχνικό φεστιβάλ καλλιτεχνικής διεύθυνσης Μαρίας Α. Ιωάννου που λαμβάνει χώρα σε ετήσια βάση στην Κύπρο από το 2013. Το φεστιβάλ πριμοδοτεί λογοτεχνικές αναγνώσεις, εργαστήρια δημιουργικής γραφής, λογοτεχνικές περφόρμανς και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας. Έχει τιμηθεί με το EFFE LABEL 2019-2020 ως ένα από τα πλέον αξιόλογα φεστιβάλ της Ευρώπης.

8. MIXTAPE: Διαδικτυακή πλατφόρμα συνεργασίας ανάμεσα στο ΣΑΡΔΑΜ και την Υπατη Αρμοστεία της Κύπρου στο Ηνωμένο Βασίλειο που εισήχθη το 2020, εν μέσω των περιοριστικών μέτρων για αποφυγή της εξάπλωσης του COVID-19. Η πλατφόρμα αποσκοπεί στην προβολή της δουλειάς Κύπριων και διεθνών συγγραφέων-περφόρμερ, ενώ το αποκλειστικά online προς το παρόν φορμάτ ανταποκρίνεται στις ανάγκες της πανδημικής κρίσης.

9. Στην προσπάθειά της να μεταξίψει στον χώρο της γραφής τη θηλυκή σωματική εμπειρία και σεξουαλικότητα, συμπεριλαμβανομένων των εννοιών της φύσης και της μητρότητας, η Cixous έδωσε την εντύπωση ότι ενστερνίζεται έναν στείο βιολογισμό, ο οποίος αποσυνδέει τη θηλυκότητα από την ιστορική της προοπτική. Παρότι η έμφαση της Cixous στη θηλυκή σωματικότητα ως αντίθετη στη συμβολική/φαλλική τάξη εδράζεται ψυχαναλυτικά σε μια διακριτή λιβιδινική οικονομία (εγγύτερη στον χώρο της αρχαϊκής μητέρας, προ της οιδιπόδειας διαφοροποίησης), εγγενώς αμφισεξουαλική, η ερμητικότητα του λόγου και η ποιητικότητα της εκφοράς των προσεγγίσεων της φιλοσόφου για την *écriture féminine*, αλλά και η όχι πάντα προσεκτική από μέρους της διατύπωση, έδωσαν την εντύπωση μιας βιολογικά ντετερμινιστικής αντίληψης. Για μια μη ουσιοκρατική κριτική προσέγγιση του όρου της *écriture féminine* ως πριμοδότησης ταυτοτικής αποκέντρωσης, ετερότητας και πολυαπλότητας, βλ. Δημητρίου (2019α).

πιπρόσθετα, ο στοχασμός μας συμπορεύεται με την ανάγνωση της Simone de Beauvoir από την Toril Moi (1999, 2009), με αναφορά σε μια ενσώματη (συγγραφική) υποκειμενικότητα, η οποία δεν εκπορεύεται από κάποια οντολογική θέση έξω από την κουλτούρα, αλλά ερείδεται θεωρητικά στη μπωβουαριανή έννοια της «βιωμένης εμπειρίας» (*expérience vécue*), ήτοι στη συγκεκριμένη και προσδιορισμένη ύπαρξη εκάστου θηλυκού ανθρώπινου όντος μέσα στον κόσμο.¹⁰

Αναγέλαστα: η γυναίκα στη γλώσσα

Η Στέλλα Βοσκαρίδου εμφανίζεται ποιητικά με τη συλλογή *Αναγέλαστα* (2013), γραμμένη εξολοκλήρου στην κυπριακή διάλεκτο, η οποία περιλαμβάνει δύο διακριτές ποιητικές συνθέσεις: «Των γεναικών» και «Των καλικαντζάρων». Τα *Αναγέλαστα* της νεαρής ποιήτριας είλκυσαν αμέσως το ενδιαφέρον της εντόπιας κριτικής. Ο κριτικός κυπριακής λογοτεχνίας Λευτέρης Παπαλεοντίου (2020: 108) αποκάλυψε χαρακτηριστικά το εγχείρημα ως την «πιο συγκροτημένη και αιρετική πρόταση στο ιδίωμα ύστερα από τις “στιγμές” του Κ. Μόντη»,¹¹ ένεκα της καινοτομικής ρήξης της Βοσκαρίδου με την ποιητική παράδοση στη διάλεκτο, ενώ ο συγγραφέας Άντης Ροδίτης (2016: 41) χαρακτήρισε το σύνθεμα «Των καλικαντζάρων» ως τον «ειδικό, Εθνικό Ύμνο της Κύπρου», αφιερώνοντάς του μάλιστα μία ολόκληρη σχετική μονογραφία.

Το σίγουρο είναι πως η Βοσκαρίδου εισήγαγε με τη συλλογή αυτή μία τομή στην ελληνική ποίηση που γράφεται σε διάλεκτο, μεταφέροντας το ηχόχρωμα της κυπριακής διαλέκτου σε ένα σύγχρονο πλαίσιο και προσαρμόζοντάς το στο δικό της ύφος και αισθητική. Η ποιήτρια επεξεργάζεται τη διάλεκτο με κατεξοχήν μεταμοντέρνα διάθεση, αξιοποιώντας ταυτόχρονα –με συνειδητή αποστασιοποίηση– την κυπριακή διαλεκτική παράδοση (με αναφορά ειδικά στον Βασίλη Μιχαηλίδη), αλλά και σχήματα και ρυθμούς της δημοτικής παράδοσης. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως η Βοσκαρίδου οικειοποιείται με σεβασμό την προγενέστερη διαλεκτική παράδοση και τις εθνικές/πατριωτικές της συνδηλώσεις (πρβλ. το σύνθεμά της «Των καλικαντζάρων»), σε αντίθεση με τη συνήθως αποκαθλωτική στάση της «γενιάς του 2000» απέναντι στους ποιητικούς προπάτορες, όπως αναφέρθηκε ανωτέρω. Παρά το νεαρό της ηλικίας της, η ποιήτρια εκφράζεται με ευέλικτο, πειστικό και αισθητικά άρ-

10. Για τη μεθοδολογική αυτή προσέγγιση βλ. αναλυτικά Δημητρίου (2019α).

11. Βλ. επίσης Παπαλεοντίου (2014).

τιο τρόπο σε μια παλαιότερη, αυθεντικότερη μορφή της διαλέκτου, η οποία δεν χρησιμοποιείται πλέον στα αστικά κέντρα της Κύπρου, γεγονός το οποίο αποδίδεται στη βιωματική της εμπειρία, έχοντας μεγαλώσει, όπως δηλώνει η ίδια (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016), με τις προφορικές αφηγήσεις των γιαγιάδων της.

Σημειώνεται εν προκειμένω η ακμαία τάση αξιοποίησης της διαλεκτικής έκφρασης από αξιόλογους σύγχρονους πεζογράφους (Σωτήρης Δημητρίου, Γιώργος Χαριτωνίδης, Τασία Βενέτη,¹² Δημοσθένης Παπαμάρκος, Βασιλική Πέτσα, Κωνσταντία Σωτηρίου,¹³ Σωφρόνης Σωφρονίου κ.ά.) με ανανεωτική ή και ανατρεπτική διάθεση, ειδικά από τους νεότερους, κάτι που εντούτοις δεν παρατηρείται τόσο συχνά ή με τόση επιτυχία στην ποίηση. Ενώ η διαλεκτική έκφραση στην πεζογραφία υποβοηθείται από την προφορικότητα της αφήγησης, στην ποίηση το εγχείρημα προβάλλει απαιτητικότερο, κυρίως όταν πρόκειται για μια ολόκληρη συλλογή, όπου η διάλεκτος δύσκολα χρησιμοποιείται κατά τρόπο που να μην απολήγει σε στείο *hommage* διαλεκτικών ποιητών, λαϊκότροπη σάτιρα, ποιητάριο αυτοσχεδιασμό ή παρωδία. Ενώ αρκετοί γνωστοί ποιητές από την Κύπρο μετά την Ανεξαρτησία ενέταξαν μεν τη διάλεκτο (κυρίως σποραδικά και όχι καθ' ολοκληρίαν) στο έργο τους, ανάμεσά τους οι Κώστας Μόντης, Μιχάλης Πασιαρδής και Κώστας Βασιλείου, δεν απέφυγαν εύκολα τη συμβατική της χρήση –με αναφορά στη φυσικότητα του προφορικού λόγου–, ο Μόντης σε ορισμένα χαμηλής αισθητικής ερωτικά ποιήματα στην κυπριακή, ο Βασιλείου υποπίπτοντας στο φολκλόρ και το σκώμμα και ο Πασιαρδής αδυνατώντας να απαγκιστρωθεί από τη διαλεκτική κληροδοσία (τις ρομαντικές κορυφές των Βασίλη Μιχαηλίδη και Δημήτρη Λιπέρτη), για να αναφερθώ μόνο στο σύνθεμά του *Τζιυπριανός* (2015). Παρά την ποιητική χρήση της διαλέκτου σε δόκιμους σύγχρονους ποιητές όπως οι Κυριάκος Χαραλαμπίδης¹⁴ και Παναγιώτης Νικολαΐδης ή και ο νεαρότατος Αλέξανδρος Χρονίδης, η Βοσκαρίδου καινοτομεί ως προς την αξιοποίηση της διαλέκτου σε σύγχρονες ποιητικές μορφές, με ευδιάκριτο προσωπικό γλωσσικό αισθητήριο.

Ταυτόχρονα, η χρήση παλαιότερων μορφών της κυπριακής διαλέκτου συνιστά πρόσθετο ρίσκο για έναν νεαρό λογοτέχνη, συνήθως μεγαλύτερο σε ένα αστικό περιβάλλον, δεδομένου ότι τα μόνα ακούσματα που διαθέτει πλέον είναι ορισμένες τηλεοπτικές σειρές, «κυπριώτικα

12. Βλ. σχετ. Demetriou (2021).

13. Βλ. Δημητρίου (2020).

14. Βλ. Δημητρίου (2019β, 2022).

σκετς» ή προγράμματα κακής ποιότητας που υποβαθμίζουν και διακωμωδούν τη διάλεκτο και τους παριστώμενους λαϊκούς ανθρώπινους τύπους. Από αυτά προκύπτει εν μέρει και η προκατάληψη, ειδικά ανάμεσα στους νέους, ότι η ποιητική έκφραση σε διάλεκτο παραπέμπει σε μια παρωχημένη φολκλωριστική κουλτούρα και όχι σε μια προφορική ποικιλία η οποία μπορεί να μετουσιωθεί αισθητικά. Σε τούτα προστίθεται μία άγωνα και ανιστορική προσπάθεια επιβεβλημένης πριμοδότησης της κυπριακής διαλέκτου (ή και «ταυτότητας») έναντι της ελληνικής κοινής από κριτικούς κύκλους, τόσο στην Κύπρο όσο και στην Ελλάδα, η οποία εργαλειοποιεί τη λογοτεχνία προς εξυπηρέτηση ορισμένης πολιτικής ατζέντας, κάτι το οποίο υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης.¹⁵

Οι χαρακτηρισμοί που έχουν αποδοθεί μέχρι στιγμής στις γυναίκες της συλλογής της Βοσκαρίδου από την κριτική –«σπαρταριστές, ευχάριστες και εύσχημες» ή «γυναικείες καρικατούρες» (Φράγκος 2014: 21), «σατιρικές [...] απεικονίσεις», οι οποίες «διογκώνονται κωμικά και προσλαμβάνουν το χαρακτήρα [...] της καρικατούρας» (Παπαλεοντίου 2014: 114) ή ακόμα «“πολλοπάητες”» που «αξιοποι[ούν] τα κάλλη τους, σωματικά και πνευματικά [...] για να πετύχουν το δικό τους» (Κούνιος 2014: 43)– δίνουν την εντύπωση ότι πρόκειται κατ’ ουσίαν για ευτράπελους γυναικείους τύπους, οι οποίοι εναρμονίζονται παρωδιακά με οικείους λόγους και παραδοσιακά στερεότυπα. Πέρα από την έμφυλη διάσταση που ενυπάρχει στους γλωσσικούς κώδικες του κειμένου *in se*, άξια συνυπολογισμού καθίσταται και η προθετικότητα της συγγραφέα, όχι ως σχεδιαστική ή απόλυτη βούληση που κινεί τα νήματα, αλλά ως εμπρόθετη απάντηση στις παρερμηνευτικές κριτικές διατυπώσεις: «Η αρχική μου πρόθεση δεν ήταν αυτά τα ποιήματα να είναι κωμικά ή σατιρικά, παρόλο που προσλαμβάνονται ως τέτοια πολλές φορές» (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016).

Σε αυτό το σημείο κρίνω σκόπιμη την κριτική διάκριση ανάμεσα στο καυστικό χιούμορ (σατιρικές), την καθαυτό γελοιοποίηση (κωμικές) και την ειρωνεία (πολιτικές). Αναλυτικότερα, η σάτιρα καυτηριάζει μεν, αλλά διακωμωδεί (διά του σκώμματος) το πραγματευόμενο θέμα μειώνοντας και υποβιβάζοντάς το, καθιστώντας το άξιο περιφρόνησης, γελοιοποίησης ή διασκέδασης. Η κωμωδία, από την άλλη, έχει ως σκοπό το γέλιο καθαυτό. Η ειρωνεία ωστόσο, παρότι ενίοτε προκαλεί το γέλιο, όπως παρατηρεί η θεωρητικός του μεταμοντερνισμού Linda Hutcheon, «δεν είναι

15. Βλ. σχετ. Δημητρίου (2022) και Demetriou (2020).

πάντα ιδιαίτερα “αστεία”» (1994, 4).¹⁶ Έχοντας αναδείξει μέσα από ένα ευρύ φάσμα παραδειγμάτων την εγγενή κοινωνική και πολιτική λειτουργία της ειρωνείας, η Hutcheon προειδοποιεί πως η πλέον συχνή παρανόηση που χρειάζεται να αποφύγει ο θεωρητικός της ειρωνείας είναι μια εσφαλμένη «ταύτιση της ειρωνείας με το χιούμορ» (1994, 5). Ως εκ τούτου, πιστεύω πως μια έμφυλα προσανατολισμένη –και άρα εγγενώς πολιτική– κριτική στην περίπτωση της Βοσκαρίδου επιτρέπει να διακρίνουμε πως αυτό το οποίο στηλιτεύεται (και όχι σατιρίζεται ή διακωμωδεύεται) δεν είναι οι παριστώμενοι στα *Αναγέλαστα* τύποι γυναικών *per se*, αλλά το γλωσσικό (και άρα το συμβολικό, ευρύτερα πολιτισμικό) περιβάλλον το οποίο διαμορφώνει τους ρόλους στους οποίους οι γυναίκες αυτές εγκλωβίζονται και αποξενώνονται.

Προς επίρρωση των ανωτέρω, το ποιητικό σχέδιο της Βοσκαρίδου, προσανατολισμένο, όπως αναφέρθηκε, κατεξοχήν στη γλώσσα, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο πώς η ίδια η γλώσσα συγκροτεί και διαπλάθει τους γυναικείους αυτούς χαρακτήρες και όχι το αντίστροφο:

[το πρόσωπο κτίζεται] μέσα από τις διαδρομές τις γλώσσας. Προσπάθησα πάρα πολύ να αξιοποιήσω φράσεις που χρησιμοποιούνται στον προφορικό λόγο [...]. Ο προφορικός λόγος είναι γεμάτος με πάρα πολύ ωραίες μουσικές, πολύ ωραίους επιτονισμούς, πολύ ωραίες μελωδίες, [...] είναι πολύ συναισθηματικά φορτισμένος. Οπότε προσπάθησα να δω το γλωσσικό περιβάλλον αυτών των λέξεων, πώς επικοινωνούνται αυτοί οι χαρακτήρες. [...] Με ενδιέφερε να δω αυτές οι λέξεις, οι οποίες είναι καθαρά κυπριακές συλλήψεις, τι σημαίνουν –τι σημαίνει μια «σσυλλόπελλη»– και ποια ανάγκη γέννησε αυτές τις λέξεις, μέσα σε ποιο γλωσσικό περιβάλλον;

(Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016)

Στην πορεία της έρευνάς της, αναζητώντας συγκεκριμένα γυναικείους τύπους που δεν έχουν αρσενικό αντίστοιχο στη διάλεκτο, η Βοσκαρίδου διαπίστωσε πως οι περισσότερες λέξεις που έβρισκε –πλην της «προκομμένης» και της «πουρέκκας»– είχαν αρνητικό περιεχόμενο, οδηγούμενη σε σχόλια κοινωνιογλωσσολογικού τύπου γύρω από τη θέση της γυναίκας εντός της διαλέκτου και της κοινωνίας.¹⁷

Όλοι οι τύποι αυτοί γυναικών –δεκαπέντε συνολικά– παρουσιάζονται σε τρίτο πρόσωπο, αφήνοντας να εννοηθεί ότι πρόκειται για (πικρόχολα)

16. Όπου δεν αναφέρεται το αντίθετο, οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

17. Βλ. Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης (2016).

σχόλια τρίτων και κουτσομπολιά που τις αφορούν, καθρέφτες όλα των κυρίαρχων κοινωνικών αντιλήψεων. Η ποιήτρια αναφέρει χαρακτηριστικά πως στη συλλογή ενέταξε ήχους, λέξεις και εκφράσεις που είχε ακούσει από «το γυναικείο σύμπαν των γιαγιάδων» (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016), κατεξοχήν φορέων της προφορικής και της λαϊκής παράδοσης, αλλά και της πατριαρχικής τάξης, μέσα από τις ιστορίες, τις δοξασίες και τα κουτσομπολιά τους. Ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα να είναι το ποίημα «Η Σσυλλόπελλη [iii]» (< σκύλα + πελ(ε)λή· η πολύ τρελή γυναίκα), στο οποίο εγκιβωτίζεται αποκλειστικά η κοινωνική κριτική του γυναικείου κόσμου απέναντι σε μια γυναίκα που αποφάσισε να εγκαταλείψει τον άντρα της:

(τζαι τζείνη
η σσυλλόπελλη
σαν μεν αντρέπετουν
έφυεν τζι άηκεν τον πάνω σ' άνεμον)

τζαι πέντε χρόνια τζι εκατόν τζαι σίλλια πεντακόσια
ετρώουντον οι γειτόνισσες, τζι οι γέροι μες τον καφενέν

Πκοιος της το παραλάλησεν
της σσυλλόπελλης
να εύρει άντραν νούσιμον

τζαι να τον ξαπολύσει...

(Βοσκαρίδου 2013: 20)¹⁸

Ενώ εδώ διαφαίνεται η δυσκολία της μικρής παραδοσιακής κοινωνίας, συμπεριλαμβανομένων των ίδιων των γυναικών, να αποδεκτεί τη γυναικεία αυτονόμηση, το ποίημα «Η Προκομμένη» (Βοσκαρίδου 2013: 21) προσωποποιεί τον συμβιβασμό και την υποταγή του γυναικείου φύλου στο κοινωνικό του περιβάλλον («τζαι τζείνη, προκομμένη, / κρώννεται τζαι θωρεί χαμαί»). Συναφώς, η εκ του σύνεγγυς προσέγγιση των ποιημάτων (ειδικά των «Η Αρκόπελλη», «Η Αλαφροστοισειώτισσα», «Η Κακομάζαλη», «Η Δύσπυρη» και των δύο ποιημάτων για τη «Σσυλλόπελλη») αναδεικνύει την ψυχική οδύνη και τη νευρωτική κατάσταση στην οποία οι γυναίκες αυτές οδηγούνται μέσα από τη σωματοποίηση/εγκλωβισμό τους σ' έναν ρόλο, ήτοι μια λέξη ή μια ετικέτα στη γλώσσα:

18. Στο παράρτημα του παρόντος άρθρου ο αναγνώστης μπορεί να υποβοηθηθεί από γλωσσάρι των ποιητικών παραθεμάτων σε κυπριακή διάλεκτο.

Μια ώρα γέρημη
 η ώρα η τρισκατάρατη
 [...]
 σιουμαλίζει το τέρτιν της
 πίννει μες τον καφέν που μες το μπρίκκιν
 τζι αρπάσσει την που τα μαλλιά
 [...]
 στάσσει που μες την βούρναν
 τζείντο νερόν που πίννει
 τζαι παουρίζει το νερόν σαν καταπίννει
 [...]
 τζαι τραππηά πά' στην ράσην της
 η ώρα η τρισκατάρατη
 ξανίζει τα μαλλιά της
 τζαι σσια της γίνεται
 της κακομάζαλης

(Βοσκαρίδου 2013: 13)

Η περιγραφή του κόσμου της «Κακομάζαλης» (=της δύστυχης), ουδόλως κωμική, αναδεικνύει, ανάμεσα σε άλλα, τη βία («αρπάσσει την που τα μαλλιά», «σιουμαλίζει το τέρτιν της»), την οιμωγή («παουρίζει της μες τα λαιμά») και τη βίωση του φόβου («τζαι σσιά της γίνεται») από το θηλυκό υποκείμενο, αποδίδοντας τον ψυχισμό της με δυνατές εικόνες και μεταφορές. Η δε αναφορά στη συνέχεια του ποιήματος σε προίκα κλεισμένη σε μπαούλο («φύρνουνται τα προιτζιά μες τα μπαούλα»), σε συνδυασμό με την άνιση μάχη της «κακομάζαλης» με τον χρόνο («η ώρα η τρισκατάρατη»), δοσμένης με σκληρές ποιητικές εικόνες, παραπέμπουν στη μορφή μιας γεροντοκόρης –ή καλύτερα, της παραδοσιακής αντίληψης που επικρατεί για τον ψυχισμό μιας ανύπαντρης γυναίκας–. Ίσως η πιο δυνατή εικόνα του ποιήματος να είναι ακριβώς η απώλεια της φωνής της ίδιας της «κακομάζαλης», μέσα στον συρφετό της ετερονομίας, την οποία το ποιητικό εγώ αντιμετωπίζει με ιδιαίτερη ευαισθησία, προικίζοντάς την με τις δικές της λέξεις:

που πανωθικιόν του πάνω σείλους της
 που κατωθικιόν του κάτω σείλους της
 η ώρα η γέρημη
 η ώρα η τρισκατάρατη
 βουρά τζι αρπάσσει κάθε λέξην που ξιβαίνουν
 που την ψυσήν
 της κακομάζαλης.

(Βοσκαρίδου 2013: 13-14)

Η βίαιη απώλεια της φωνής πολλών από τις γυναίκες που παρουσιάζονται στη συλλογή επανέρχεται μοτιβικά, παραπέμποντας υπαινικτικά στη φίμωση που βιώνει το θηλυκό υποκείμενο μέσα σε παραδεδομένους κοινωνικούς ρόλους, οδηγώντας συχνά σε σχόλια ποιητικής, τα οποία δείχνουν μια ενδιαφέρουσα ενσυναίσθηση –αν όχι ταύτιση– του (θηλυκού) ποιητικού υποκειμένου με τις μορφές που παρουσιάζει. Επί παραδείγματι, «Η Σσυλλλόπελλη»:

θωρεί που μέσα της
σιονώννουνται τα μέσα της
τζί αμπλέπει τζαι θωρεί τα
σαν να 'ν λυμπούροι
τζ' ύστερα περνά τσαλαπατά τα η σσυλλλόπελλη.

(Βοσκαρίδου 2013: 9)

«Η Αλαφροστοισειώτισσα» (=η αλαφροϊσκιωτη):

γονατά μες τ' αστέρκα, ποφυσά
[...]
νέφκει του φου
τζαι ξαπολά
σίλλια μιτσιά λοούθκια
[...]
τζαι τζεγκενεύκει ο νους της
της αλαφροστοισειώτισσας

(Βοσκαρίδου 2013: 18)

Και «Η Δύσπυρη» (=αυτή που δυσανασχετεί):

ό,τι λαλεί τζι ό,τι πετά
στην κόρην του 'μαθκιού της έν' νευροκαβαλλίτζεμαν.

(Βοσκαρίδου 2013: 17)

Στο ποίημα «Η Φάουσα» (< φάγουσα· η γυναίκα που σε «κατατρώνει» από τη γλώσσα), χρειάζεται να επισημανθεί πως ο τύπος γυναίκας για τον οποίο γίνεται λόγος προσδιορίζεται από την οπτική γωνία του άντρα της, με την ίδια την ποιήτρια να σημειώνει σχετικά το εξής: «Η “Φάουσα” προσδιορίζεται συνήθως από τον σύντροφο. Δεν αρκεί η φάουσα, πρέπει να υπάρχει και κάποιος [άλλος] χαρακτήρας» (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016), με αναφορά σε ένα (αντρικό) υποκείμενο που να την προσδιορίζει, να τη διαμορφώνει και να την υλοποιεί, κατ' ουσίαν, στη γλώσσα. Το έγκριτο λεξικό κυπριακής διαλέκτου του Κυριάκου Χατζηιωάννου (1996: 206) δίνει σχετικά στο λήμμα «φάουσα» τα ουσιαστικοποιημένα «ο καρκίνος, η ασθένεια», που διατηρούν εδώ τη σημειολογία τους.

Η πλέον συγκλονιστική, ωστόσο, μορφή στη συλλογή είναι ίσως αυτή της «Αρκόπελλης» (< άγρια + πελ(ε)λή), ένας νευρωτικός γυναικείος τύπος, στο περιθώριο της κοινωνικής αποδοχής, η ψυχική κατάσταση της οποίας μεταφέρεται γλαφυρά, μεταφυσικά σχεδόν, μέσα από τα αντικείμενα του εξωτερικού της κόσμου:

Το μαστραππίν της.
Τζείντο τζερίν της πό' 'ν άφτει.
Η κάττα της η αλλοίθωρη.
Η τερατσισιά μες την αυλήν της η ξιμαρισμένη.
Ο κλώνος της συτζιάς χωσμένος μες τ' αρμάριν της.
Ο μισιαρός πά' στην καρκόλαν της
Το μαστραππίν της.
[...]
Το μαστραππίν της.
Το μαστρ
α
ππίν
απ
πίν
απ
απ
...
πππ...
ππίν
της

(Βοσκαρίδου 2013: 23)

Η γλωσσική αποδόμηση της λέξης «μαστραππίν» (=μικρό δοχείο για νερό) παραπέμπει στη νευρωτική κατάσταση της ηρωίδας, μια ά-λογη, έκκεντρη και α-διανόητη στην κοινή αντίληψη και τη συμβατική γλώσσα φύση, η οποία, καθώς εξελίσσεται παραληρηματικά το ποίημα, αποκαλύπτει ως αιτία της το μαρτύριο που υφίσταται η γυναίκα ως θύμα βιασμού από τον ίδιο της τον πατέρα:

το σέριν του τζύρη της πά' στην Αγίαν Τράπεζαν
το σέριν του τζύρη της πά' στον σκάμνον
ο τζύρης της έν ο σκάμνος
ο τζύρης της έν ο τρούλλος
[...]
ο μισιαρός μες την καρκόλαν της
το σέριν του τζύρη της μες την καρκόλα της
το σέριν του τζύρη της μες τα βυζιά της
η μάνα της που 'δεν όρομαν το σέριν του τζύρη της

πά' στην Αγίαν Τράπεζαν
των βυζιών της
[...]
το τζερίν της μάνας της πόν' άφτει
[...]
το σέριν του τζύρη της που 'σει που το '74 π' άφτει
(Βοσκαρίδου 2013: 24-25)

Η σεξουαλική, αιμομικτική βία που υφίσταται το θηλυκό υποκείμενο βιώνεται ως βεβήλωση (πρβλ. «σκάμνος», «Αγία Τράπεζα», «τρούλλος») των ιερών και οσίων, ενώ ως μόνη αμφίρροπη προστατευτική δύναμη είναι η σβησμένη («το τζερίν της πόν' άφτει»), εν προκειμένω πεθαμένη, μητέρα.

Το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο στη συλλογή, με αναφορά στον ποιητικό κύκλο των γυναικών, είναι ο τρόπος ακριβώς που οι έμφυλες αυτές συγκρούσεις πλάθονται από την ίδια τη γλώσσα και επανεγγράφονται σε αυτήν με δυνητικά ανατρεπτικό περιεχόμενο. Το γλωσσικό παιχνίδι της Βοσκαρίδου αναδεικνύει ταυτόχρονα την οξυμμένη μουσική αίσθηση της ποιήτριας, που κορυφώνεται ίσως στο γλωσσικό *accelerando* της «Σα-sούρας» (=η ατημέλητα βιαστική) (Βοσκαρίδου 2013: 26), με έναν ρυθμό σύμφυτο με την ανυπόμονη φύση της, ή στη μουσική κατάρτιση της Βοσκαρίδου, που αναδεικνύει ο δοκιμιακός της λόγος, καθώς η γλώσσα αποκαλύπτεται στις πρώτες ύλες της:

Η πρώτη λέξη που γράφτηκε ήταν «σσυλλόπελλη!»: με ένα χοντρό «σσ», τέσσερα «λ», με ένα ισχυρό θαυμαστικό, μ' ένα καθόλου ντελικάτο ανέβασμα του τόνου κάπου στη μέση, κι ένα σβήσιμο στο τέλος, γιατί η φωνή θέλει και λίγο να κρυφτεί μετά το χθόνιο σχόλιο.

(Βοσκαρίδου, στο Κουρουπάκης 2018α: 4).

Οι γυναίκες της Βοσκαρίδου σχηματίζονται υπονομευτικά μέσα στο ίδιο γλωσσικό περιβάλλον που τις εγγράφει και τις ονοματίζει και προκύπτουν αναπόφευκτα ως προϊόν της βιωμένης εμπειρίας του θηλυκού (ποιητικού) υποκειμένου. Όπως δηλοί η ίδια η ποιήτρια:

Ήμουνα βέβαιη ότι τις ξέρω. Δεν τις είχα δει, μα τις είχα ακούσει πολλές φορές [...]. Τις έφερνε η γιαγιά μου. Αν είχαν σάρκα και οστά; Δεν μπορώ να είμαι σίγουρη. Είμαι όμως πέρα για πέρα σίγουρη ότι κουβαλούσαν μαζί τους κάτι λέξεις που, όχι μόνο σάρκα και οστά είχαν, μα και πολλά άλλα.

(Βοσκαρίδου 2018)

Λογιών λογιών γεναίτξες: η παράσταση

Την έμφυλη πτυχή της συλλογής ανέδειξε με αριστοτεχνικό τρόπο η σκηνική μεταφορά των γυναικών της Βοσκαρίδου στην παράσταση *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτξες*, σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου, το 2018. Η οπτική αυτή και δυναμική προκύπτουν από μια κατά βάση γυναικεία ομάδα συντελεστών, των οποίων η εμπειρία και τα αναγνωστικά φίλτρα αποδεικνύονται πιο συναισθητικά και ασκημένα σε έμφυλου τύπου ζητήματα, όπως προκύπτει από τις ερμηνείες των επτά ηθοποιών και τη σκηνοθετική πρόταση της Κυριάκου, με ερείσματα στο θέατρο του παραλόγου και του φεμινισμού, σε συνδυασμό με την υπαρξιακή σκηνογραφική αισθητική της Έλενας Κοτασβήλι.

Μετά από τη sold out επιτυχία της παράστασης,¹⁹ το έργο επανήλθε με επιπλέον παραστάσεις το 2019, ενταγμένες στο πρόγραμμα της φεμινιστικής πλατφόρμας «Σεζόν Γυναίκες: 2019-2021», η οποία, κατά την τριετή δράση της, έχει αναδείξει πολύπλευρα τη γυναικεία παραγωγή στα θεατρικά και πολιτιστικά δρώμενα της χώρας.²⁰ Στην παράσταση οι γυναίκες της Βοσκαρίδου παρουσιάζονται έγκλειστες και στάσιμες σε κουτιά, κατά την ώρα του καφέ, καθηλωμένες στον κοινωνικό ρόλο που τους επιβάλλεται από τη γλώσσα:

Εφτά γυναίκες, προσωπικότητες εγκλωβισμένες σε συμπεριφορές επαναλαμβανόμενες, που επιτρέπουν την κατηγοριοποίηση και τον χαρακτηρισμό. [...] Με αυτό το σκεπτικό, προχωρήσαμε στην εγκατάσταση του σκηνικού. Γυναίκες έγκλειστες, ακίνητες, να αντιπροσωπεύουν και ταυτόχρονα να αναπαράγουν στοιχεία της γυναικείας υπόστασης.

(Κοτασβήλι, στο Κουρουπάκης 2018α: 4)

Συγκεκριμένα, η σκηνοθέτρια δηλώνει να έχει αντλήσει το στοιχείο του εγκλεισμού του γυναικείου σώματος από το έργο του Samuel Beckett *Happy Days* (1961), με αναφορά στη μισοθαμμένη μορφή της Winnie, το δε στοιχείο της συνάντησης των γυναικών κατά την ώρα του καφέ από το κλασικό φεμινιστικό έργο της Caryl Churchill *Top Girls* (1982), στο οποίο διάσημες γυναίκες του ιστορικού παρελθόντος προσέρχονται στο δείπνο που ετοιμάζει γι' αυτές η Marlene, μια σύγχρονη γυναίκα (Κυριάκου 2018). Ο πυκνός μινιμαλισμός του σκηνικού κατά το μπεκετικό πρότυπο αναδεικνύει ως κατεξοχήν επικοινωνιακό όχημα την ποιητική γλώσσα

19. Βλ. σχετ. και τις κριτικές των Μολέσκη (2018) και Κουρουπάκη (2018β).

20. Για μια αποτίμηση της δράσης της Σεζόν, βλ. Δημητρίου (2021).

και τον υπαρξιακό συνειρμό, απαιτώντας γι' αυτό εξαιρετικά σμιλεμένες και ευφάνταστες ερμηνείες από τις ηθοποιούς, στοίχημα το οποίο οι Λογίων λογίων γεναίτζες κέρδισαν υποδειγματικά. Το πλαίσιο του Παραλόγου πλαισιώνει ακόμα τις φιγούρες της Βοσκαρίδου με το τραγικωμικό στίγμα του θεάτρου αυτής της παράδοσης, αναδεικνύοντας γλαφυρά την υπαρξιακή τους αγωνία. Ταυτόχρονα, ο μπεκετικός χαρακτήρας της Winpie προικίζει παραστατικά το κείμενο της Βοσκαρίδου με τη φυσική και συναισθηματική στάση του θηλυκού υποκειμένου. Το δε φεμινιστικό στίγμα της Churchill (κατεξοχήν σοσιαλιστικό) λειτουργεί γενεαλογικά ως έδρα μιας συλλογικής και αλληλέγγυας γυναικείας σύμπραξης, η οποία απεγκλωβίζει τις γυναίκες από την ατομικιστική (θατσερικού τύπου) μίμηση αντρικών αξιών και προτύπων, η οποία τις αποξενώνει. Τα δύο αυτά διακειμενικά φίλτρα επιτρέπουν στα ποιήματα της Βοσκαρίδου να προβάλουν θεατρικά με τη δυναμική ενός ενιαίου συνόλου, αξιοποιώντας ακόμα και την τεχνική των αλληλεπικαλυπτόμενων διαλόγων της Churchill, καθιστώντας τους τύπους αυτούς γυναικών προσβάσιμους σε μια σύγχρονη συνθήκη. Ενισχύουν, επιπλέον, τη διάδραση των γυναικών αυτών τόσο μεταξύ τους όσο και με τον θεατή με αίτημα την κριτική, διανοητική και συναισθηματική του εμπλοκή: «Ο θεατής θέλουμε [...] να προβληματιστεί όχι με την ερώτηση "ποιες είναι τούτες οι γεναίτζες τελικά", αλλά τζιαι γιατί εν έτσι δαμαί» (Κυριάκου, στο Κουρουπάκης 2018α: 4).

Φόβ: Στον χώρο της Μητέρας

Η έμφυλη και ρητά σωματική πτυχή της ποίησης της Βοσκαρίδου επανέρχεται δυναμικά στη δεύτερή της συλλογή με τίτλο *Φόβ: Υπογλώσσιο Νυχτερινό* (2015), γραμμένη στη νεοελληνική κοινή. Η σύνθεση αυτή διακρίνεται για την πρωτότυπη δομή, το υπερρεαλίζον ύφος και την κατεξοχήν μεταμοντέρνα γλωσσική και ειδολογική προσέγγιση, ενώ έχει εύστοχα χαρακτηριστεί ως «μια σημαντική στιγμή της σύγχρονης ελληνικής ποίησης» (Γαβρίλη 2016). Παρότι δομημένα σε τέσσερα «κεφάλαια»-ποιητικές ενότητες με δικό τους τίτλο, τα ποιήματα του *Φόβ* συνέχονται σε ενιαίο σύνολο και αλληλεξαρτώνται εμφανώς μέσα από επαναλαμβανόμενα μοτίβα (φεγγαρινή, δειλινόδεντρο, φωτόνια, άλογο, φόβ, μωβ, μητέρα/μαμά, νύχτα/βράδυ, σύκο, αστέρι κ.ά.), χασμωδίες (διδώ-ω και δά-α και δέω δέω δέω), γράμματα (φι, όμικρον, βήτα, δέλτα), συλλαβές (β,

δι-), φθόγγους (φ, β, δ) και ομοιοτέλευτα (φοβ/μωβ), τα οποία στην πορεία προσθέτουν ψηφίδες στο ερμηνευτικό παζλ, οδηγώντας την ανάγνωση σε μια διαρκώς κλιμακούμενη κορύφωση.

Ταυτόχρονα, το ειδολογικό παιχνίδι της πρόσμιξης στον κατεξοχήν ποιητικό λόγο στοιχείων του θεατρικού (ειδικά διά της εισαγωγής διαλόγων ή διδασκαλιών σε παρένθεση) και του πεζού (απουσία διασκελισμού και γραμματικοσυντακτικής αφαίρεσης), ακόμα και του επιστημονικού λόγου (τυπογραφική υποσημείωση ως ποιητικό συμπλήρωμα, κάτι που, προσωπικά, έχω συναντήσει μόνο στην αναρχοφεμινιστική ποίηση της Κατερίνας Γώγου), αξιοποιεί πλήρως μεταμοντέρνες τεχνικές μιας γραφής ειδολογικά υβριδικής, ενισχύοντας παράλληλα το μεταλογοτεχνικό σχόλιο που αποπνέει ευρύτερα η συλλογή (πρβλ. ενδεικτικά τους τίτλους των ενοτήτων: «Κεφάλαιο πρώτο: ποίημα μέσα στο ποίημα»· «Κεφάλαιο δεύτερο: απ' τη σκηνή σε βλέπω καλύτερα»).

Ο τίτλος *Φόβ* προσδιορίζει εμφανώς τον φόβο ως θεματικό κέντρο της συλλογής, παρότι αποκρύπτει και αφήνει ανοιχτή στην ανάγνωση την πηγή και τη ρίζα από την οποία εκπορεύεται, η οποία, όπως επιθυμώ να καταδείξω, εδράζεται σε κατεξοχήν ασύνειδα περιεχόμενα και συγκεκριμένα στην απωθημένη σχέση του ποιητικού υποκειμένου με τη μητέρα. Πολύ περισσότερο από ό,τι στα *Αναγέλαστα*, η Βοσκαρίδου εφιστά την προσοχή μας κατά τρόπο παιγνιώδη στην ηχητική/μουσική διάσταση της γλώσσας, ήτοι στην ίδια τη γλώσσα ως γλώσσα, στην πλήρη υλικότητά της, πέρα από τη νοηματοδοτική διαδικασία. Ο δε υπότιτλος «υπογλώσσιο νυχτερινό» θέτει στο επίκεντρο αυτό που κρύβεται κάτω (υπό-), πίσω ή πέρα από τη γλώσσα, μια σκοτεινή και δυσπρόσιτη περιοχή, την οποία η ποιητική γραφή της Βοσκαρίδου επιχειρεί ακριβώς να προσεγγίσει. Το γεγονός αυτό επιτρέπει κατεξοχήν ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις με έμφαση στη θηλυκή υποκειμενικότητα στο έργο της, με τις οποίες, εξάλλου, η ίδια η ποιήτρια είναι αρκετά γνώριμη, ένδειξη, κι αυτό, μιας πολύπλευρης κουλτούρας:

Ο *Φόβ* προέκυψε από ένα τολμηρό και κρίσιμο βήμα στη συγγραφική μου πορεία. Το πέρασμα στον παραληρηματικό λόγο, που πρέπει να πω ότι ήρθε χωρίς συγκεκριμένη πρόθεση, με όλη την εμπιστοσύνη που χρειάζεται να δείξεις στη γλώσσα, όταν κάνεις κάτι τέτοιο, μου άνοιξε ένα δρόμο που ήταν καθοριστικός για τον τρόπο που βλέπω τη γραφή. Αυτή η τυφλή εμπιστοσύνη στη γλώσσα (τη λέω και θρησκευτική πίστη στη γλώσσα καμιά φορά), κάνει μια ρωγή μέσα στον εαυτό και πάνω στην όραση, που, ναι,

η φιλολογία μπορεί να μελετήσει πολύ αποτελεσματικότερα, αν συνεργαστεί με την ψυχανάλυση.²¹

Το ίδιο το μότο –οι πρώτοι στίχοι– του ποιήματος, που προτάσσεται των «κεφαλαίων»/ενοτήτων, εισάγει τον φόβο ως θεματικό πυρήνα του ποιήματος με κατεξοχήν έμφυλες διαστάσεις, γεγονός που χρήζει της προσοχής μας:

Ο φόβος είναι ένα συναίσθημα ξεπερασμένο
που μοιάζει στη γυναίκα
ερωτεύεται τη νύχτα
και παντρεύεται τη σιωπή

(Βοσκαρίδου 2015: 7)

Ο προσδιορισμός αυτός του φόβου ως αποκλειστικά γυναικείου συναισθήματος κατατίθεται, όπως προκύπτει, ως ειρωνεία απέναντι στην εν λόγω παραδοσιακή αντίληψη, δεδομένου ότι το σύνολο της συλλογής λειτουργεί άκρως υπονομευτικά απέναντι σε έμφυλα στερεότυπα του είδους. Το γεγονός ότι η θέση αυτή τίθεται εμφαντικά στην αρχή δεικνύει πως η ανατροπή της, ακριβώς, ως αβάσιμου στερεοτύπου δύναται να καταστεί ερμηνευτικός μίτος ολόκληρης της σύνθεσης. Σύμφωνα με τη Βοσκαρίδου, εν προκειμένω στηλιτεύεται ο τόπος που ταυτίζει τη γυναίκα με τη δειλία (πρβλ. το απαξιωτικό «γυναικούλα» ή και την εκχυδαϊστική απόδοση ενός δειλού με λέξη που αντιστοιχεί στο γυναικείο όργανο), αλλά και η παραδοσιακή αντίληψη που θεωρεί τη γυναίκα «ξεπερασμένο είδος» (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016), ήτοι «δεύτερο» και ανίσχυρο, θέτοντας το θηλυκό υποκείμενο στον παραδειγματικό άξονα του σκοτεινού και του αδιανόητου (πρβλ. «γυναίκα», «ξεπερασμένο», «νύχτα», «σιωπή»). Οι δε λέξεις «ερωτεύεται» και «παντρεύεται» στο ανωτέρω παράθεμα δημιουργούν συνειρμικά μια ρομαντικοποιημένη εκδοχή του γυναικείου φύλου, προορισμένου αποκλειστικά για «ροζ» συναισθήματα και προσμονή κοινωνικής αποκατάστασης στον γάμο. Αντικείμενο συνεπώς της συλλογής δεν είναι αμιγώς ο φόβος και η δυσκολία προσπέλασής του από το υποκείμενο, αλλά και η υπέρβαση των έμφυλων προκαταλήψεων με τις οποίες αυτός παρουσιάζεται σύμφυτος.

Ενδεικτική, ως εκ τούτου, υπήρξε η αδυναμία της παραδοσιακής (κατά κύριο λόγο αντρικής) εντόπιας κριτικής να προσπελάσει τη συλλογή ελλείψει θεωρητικού κριτικού πλαισίου. Στην προσπάθεια για μία έλλογη αποκωδικοποίηση της συλλογής τέθηκαν σοβαροί περιορισμοί

21. Βοσκαρίδου, προσωπική επικοινωνία.

στην αυτοέκφραση («όλα τα συναφή περί “αμνιακών” υγρών και οριζόντων χρήζουν περαιτέρω επεξηγήσεων»),²² προκρίνοντας, έναντι της «αμφισημίας» και της «πολυσημίας», «την ευκρίνεια, την ευθύτητα και την αμεσότητα των στίχων που προτάσσονται ως προμετωπίδα στη συλλογή» (Φράγκος 2015: 25). Η φραστική ειρωνεία του ποιήματος παρερμηνεύεται εν προκειμένω, με το φαινομενικό νόημα του στίχου να εκλαμβάνεται ως κυριολεκτικό. Αν μπορούμε να αποδώσουμε ένα «νόημα» (θα προτιμούσα τη λέξη ερμηνευτικό νήμα ή εκδοχή) στη συλλογή, αυτό θα ήταν η αποδόμηση του ίδιου του συμβατικού νοήματος και των φαλλικών γλωσσικών δομών που το υποβάσάζουν.

Ο φόβος συνεπώς προσεγγίζεται εξαρχής ως καθολικό και καθόλου παρωχημένο/γυναικείο συναίσθημα, εγγενές στην ανθρώπινη ύπαρξη, απέναντι στο οποίο το θηλυκό υποκείμενο φαίνεται να αντιδρά με αποτελεσματικότερους ψυχικούς μηχανισμούς από το αρσενικό. Ο οίωνας διάλογος που το ποιητικό εγώ (προσδιορισμένο ρητά με το θηλυκό γραμματικό γένος) εκκινεί με άρρενες συνομιλητές παρωδεί χαρακτηριστικά τον βιβλικό μύθο της ανθρωπογένεσης με λεπταίσθητο σαρκασμό:

Κι αν στ' αλήθεια δε βρίσκετε τίποτα να πείτε
Αν είναι αλήθεια πως δε βρίσκετε τίποτα να πείτε
Τότε πάρτε παρακαλώ ένα κομμάτι απ' το πλευρό
σας και
πείτε κάτι μ' αυτό

Πώς είπατε;
Να χαραμίσετε ένα κομμάτι απ' το πλευρό σας;
(δυνατά γέλια)

(Βοσκαρίδου 2015: 20)

Η θηλυκή πλευρά της ανθρώπινης ύπαρξης (ένα κομμάτι από το αδαμικό, προ της έμφυλης διαίρεσης πλευρό) προβάλλει κατά την ποιήτρια πιο δεκτική στην έκφραση του συναισθηματικού της κόσμου, ο οποίος απωθείται ή και χλευάζεται από την πατριαρχική συμβολική τάξη. Τα παρενθετικά γέλια επιτείνουν την ειρωνική διάθεση απέναντι στην άρνηση του αρσενικού, συγκεκριμένα, υποκειμένου να αποδεχτεί ό,τι κλονίζει τα ταυτοτικά του όρια και ενδεχομένως το εκθέτει στον κοινωνικό του περίγυρο.

22. Φράγκος (2015: 25).

Πείτε το, ας είναι και ψιθυριστά
σας το υπόσχομαι, θα σας λυτρώσει
πείτε το τραυλίζοντας
πείτε το ασθμαίνοντας
πείτε το μες στη μαύρη νύχτα να μη σας δει κανείς
πείτε το μες στη μαύρη μήτρα κι αφήστε το ν' ανθίσει
μα πείτε το επιτέλους

Φ...

Φ...

Φ...

Εμπρός!

Φ...

Μόνο αυτό;

...

Καταλαβαίνω...

(Βοσκαρίδου 2015: 21)

Η λέξη «μήτρα» (και συνεκδοχικά «μητέρα», «γυναίκα», «θηλυκότητα») διασυνδέονται εκ νέου με τις σκοτεινές και αθέατες περιοχές της ύπαρξης («μαύρη», «νύχτα»), οι οποίες λειτουργούν αποδιοργανωτικά για τη συνοχή και την ασφάλεια του αρσενικού εαυτού, σείοντας τα επισφαλή όρια επί των οποίων εγείρεται η ψευδαίσθηση μιας άτρωτης αρρενωπότητας. Η καταληκτική ειρωνεία του (θηλυκού) ποιητικού εγώ απέναντι στην αποτυχία εκφοράς του απειλητικού συναισθήματος (τραύλισμα, αποσιωπητικά, κενά, ελλείψεις) είναι εκ νέου αιχμηρή, από μία θέση πλέον ισχύος («Καταλαβαίνω...»).

Η Βοσκαρίδου εντούτοις δεν φαίνεται να αποδίδει τον έμφυλο αυτό διαχωρισμό σε εγγενείς ιδιότητες των φύλων, αλλά σε διδάξιμες και επιτελεστικές συμπεριφορές, οι οποίες επιβάλλονται τιμωρητικά από το κοινωνικό περιβάλλον:

Σήμερα στο σχολείο η δασκάλα μάς έμαθε το ποίημα «η μαμά μου είναι μωβ».

[...]

Βαφόμαστε όλοι μωβ και το απαγγέλλουμε δυνατά μέσα στην τάξη. Φοράμε όλοι μωβ ρούχα [...] Τα ρούχα των αγοριών είναι πάντοτε λίγο πιο μωβ, γιατί η δασκάλα λέει πως πρέπει να ξεχωρίζουν για να μην μπερδευόμαστε.

(Βοσκαρίδου 2015: 27)

Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η λέξη «φόβος» στη συλλογή παραμένει ανολοκλήρωτη και απροσπλάστη («φόβ»), ακόμα και για το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, ενίοτε τρέπεται σε πρωτοφανή ανιμισμό («ο Φόβ»), ενώ στο προκείμενο παράθεμα επιδέχεται μια ψυχική διαδικασία μετατόπισης διά της τροπής της λέξης «φόβ» στο ουδέτερο ερέθισμα «μωβ», με τη χρήση διαφοροποιητικών φωνημάτων (μ, φ). Ο τόπος που αυτοί οι ψυχικοί μηχανισμοί καλούνται να απωθήσουν ως τη «μητέρα» του φόβου (ήτοι των ενορμητικών απαιτήσεων, σκέψεων ή συναισθημάτων) ταυτίζεται ρητά με τον χώρο της μητέρας («η μαμά μου είναι μωβ»), εξού και η παλινδρόμηση του ποιητικού εγώ προς το εξελικτικό στάδιο της παιδικής ηλικίας («δασκάλα», «τάξη», «παιδάκια»), στην προσπάθειά του να διαχειριστεί τον φόβο του λιβιδινικού αποχωρισμού. Εντούτοις, το θηλυκό ποιητικό εγώ προβάλλει τον εαυτό του συνολικά πιο ισχυρό, καλώντας το (αρσενικό) Εγώ σε μια τολμηρή ανάσυρση του πρωτογενούς τραύματος και τη βίωσή του στο εδώ και στο τώρα:

θα πρέπει κάποτε να μιλήσετε στη μητέρα σας για
τη φεγγαρινή
θα πρέπει κάποτε να μιλήσετε για τη μητέρα σας
στη φεγγαρινή
θα πρέπει κάποτε να μιλήσετε για τη μητέρα σας
θα πρέπει κάποτε να μιλήσετε για τη μητέρα σας

(Βοσκαρίδου 2015: 26)

Ως εκ τούτου, η Βοσκαρίδου προσφέρεται σε ψυχαναλυτικές θεωρήσεις του γαλλικού φεμινισμού (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva)²³ γύρω από την ανοιχτότητα του θηλυκού υποκειμένου στον Άλλο, εξαιτίας της δυσεπίλυτης οιδιπόδειάς του κατάστασης, κάτι που δεν εξαιρεί τη συνείδηση, από μέρους της, του ρίσκου μιας τέτοιας ευαλωτότητας για το υποκείμενο: «Εγώ δεν θα πάθω αυτά που έπαθε η Μαργαρίτα», δηλώνει emphatically, δεικνύοντας τους κινδύνους της ψυχικής κατάρρευσης μπροστά σε ένα εγχείρημα απόλυτης συμβιωτικής κατάστασης (βλ. «Κεφάλαιο τρίτο: εγώ δεν θα πάθω αυτά που έπαθε η Μαργαρίτα (ένα υπογλώσσιο αφιερωμένο στην Μ.Κ.)»).

Η υπαινικτική αναφορά στη Μαργαρίτα Καραπάνου καθίσταται ως εκ τούτου σημαίνουσα, εισάγοντας στο προσκήνιο εμφανέστερα την αγαπητική και ταυτόχρονα συγκρουσιακή σχέση μητέρας-κόρης, για την οποία η λογοτεχνική δυάδα Καραπάνου-Λυμπεράκη καθίσταται υποδειγματική στη νεοελληνική λογοτεχνική ιστορία. Διακρίνουμε, ταυτόχρονα,

23. Για μια κριτική προσέγγιση των θεωριών αυτών, βλ. Δημητρίου (2019α).

την υιοθέτηση από τη Βοσκαρίδου –σε αυτή μόνο, σημειωτέον, την ποιητική ενότητα– της παιδικής οπτικής γωνίας της περιώνυμης Κασσάνδρας της Καραπάνου (1976). Το γεγονός, εξάλλου, ότι η ενότητα αυτή της Βοσκαρίδου προσφέρεται ως «υπογλώσσιο νυχτερινό» (ενδεχομένως χάπι ή ηρεμιστικό σε κυριολεκτικό πλαίσιο) αφιερωμένο στη Μαργαρίτα Καραπάνου διευρύνει το πεδίο του γλωσσικού πειραματισμού με ενδείξεις μιας ψυχικής ταραχής ή αστάθειας και κλονισμού των υποκειμενικών ορίων, παρόμοιας με αυτή που εκφράζει η Καραπάνου στο σύνολο του ημερολογιακού και λογοτεχνικού της έργου.²⁴ Αξίζει να αναφερθεί ότι η εν λόγω ενότητα της Βοσκαρίδου είναι σχεδόν τριπλάσια σε έκταση από τις υπόλοιπες, εισάγοντας έτσι την ψυχοδυναμική μητέρας-κόρης ως το βασικότερο θέμα της πραγμάτευσης του *Φόβ*. Σε κάθε περίπτωση, η πρόσληψη αυτή της Καραπάνου παρουσιάζει εξαιρετικό γραμματολογικό ενδιαφέρον, ως επιστροφή ενδεχομένως σε μια γυναικεία συγγραφική γενεαλογία, γεγονός που παρατηρείται και σε έργα άλλων σύγχρονων γυναικών πεζογράφων, όπως για παράδειγμα στη Μαρία Α. Ιωάννου (2011), ή ακόμη σε έμφυλες επιστροφές σε τοπικές μορφές του φεμινισμού όπως η Sylvia Plath και η Virginia Woolf από γυναίκες, συγκεκριμένα, συγγραφείς.

Ενώ βέβαια το ποιητικό εγώ αναγνωρίζει τους κινδύνους της υπερδιόγκωσης της μητρικής σφαίρας, δεν μπορεί να αποφύγει την εξιδανίκευση και τη θεοποίηση (βλ. παρακάτω «εγώ ειμί το φως του κόσμου») της αιμομικτικής ένωσης, που προϋπάρχει του τραύματος και του αποχωρισμού:

Βλέπω τον κόσμο μέσα από 'σένα
η εικόνα του κόσμου είς' εσύ

είσαι η απαστράπτουσα παρουσία
[...]
είσαι ολόκληρη πλασμένη από φωτόνια
μαμά μου
(Βοσκαρίδου 2015: 35)

Μια τέτοια νύχτα θα βγάλεις κι άλλα δέλτα απ' το
μανίκι σου
και θα μου πεις
όχι μονάχα δάκρυα
και δύναμη

24. Βλ. ενδεικτικά Τσαλίκογλου (2008)· Nazou (2009).

Μια τέτοια νύχτα θα μου συστηθείς:
εγώ ειμί το φως του κόσμου

(Βοσκαρίδου 2015: 41-42)

Η μορφή, συγκεκριμένα, της «φεγγαρινής» με αναφορά στη μητέρα είναι κυρίαρχη στον *Φόβ*, ενώ, όχι τυχαία, αυτή υπήρξε και η λέξη η οποία πυροδότησε, κατ' ομολογία της Βοσκαρίδου (Βοσκαρίδου και Κοκολογιάννης 2016), το σύνολο της σύνθεσης.

Φεγγαρινή, φεγγαρινή
Άσε με, πάρε με μαζί σου, άσε με, πάρε με
άσε με πάρε με
πάρε με
πάρε με
πάρε με

Κι όταν γεννήσεις κόρη
να μην την πεις Θαλασσινή
να μην την πεις Μαγδαληνή
βράδυ να πας να πάρεις το λυ της λύπης
το βα της βάσανος
το δι της δίψας
και σε λυβάδι μέσα να καθίσεις νυχτερινό
και να την πεις Φεγγαρινή

(κι ύστερα με карабόσκοινο σφιχτά
δέσε το φε- δέσε το φε σφιχτά
να μην τη δεις να φεύγει
να μην τη δεις πώς φεύγει)

(Βοσκαρίδου 2015: 12)

Η αμφίθυμη στάση του υποκειμένου απέναντι στην εσωτερική αυτή καταβύθιση («άσε με πάρε με») υποχωρεί έναντι της πλήρους άφησης στην εξουσία της φεγγαρινής («πάρε με / πάρε με / πάρε με»), ενώ το πρωταρχικό αντικείμενο αγάπης (=η μητέρα) προσδιορίζεται με λέξεις δηλωτικές της απώλειας («δίψα», «λύπη», «βάσανος»). Η νοσταλγία του υποκειμένου για αυτό το πεδίο που χάνεται με την είσοδό του στη γλώσσα (=το Συμβολικό σύστημα, με ψυχαναλυτικούς όρους) συνιστά ταυτόχρονα ευδαίμον εγχείρημα, αλλά και ρίσκο για την ίδια τη συνοχή του, στην προσπάθειά του να ισορροπήσει ανάμεσα στην υπέρβαση των ορίων του και την αυτοδιάλυσή του:

Απόψε φυσάει δυνατά. Η μαμά μου λέει να μείνω μέσα. Μα εγώ θέλω ν' ακούω τον άνεμο. Ο άνεμος με διδάσκει το γράμμα φι. Φ...Φφφφφφ..... Το γράμμα φι με κάνει να κρυώνω. [...] Οι κόρες των ματιών μου ξηραίνονται. Νιώθω ένα ρίγος μέσα στο λαιμό μου. Κάτω από τη γλώσσα μου. Μα εγώ κάθομαι στη μέση της αυλής σαν καλό μαθητούδι κι επιμένω να τον ακούω. Ανατριχίλα μέχρι τις ωοθήκες. Τι να 'ναι άραγε οι ωοθήκες; Το γράμμα φι είναι από τα πιο δύσκολα γράμματα. [...]
Φέγγε φεγγαρινή, μη φεύγεις, φέγγε.

(Βοσκαρίδου 2015: 32-33)

Η ποιητική γλώσσα σε αναζήτηση του μητρικού/αδιανόητου («τι να 'ναι άραγε») συνδέεται εμφανώς με την ύλη (ηχητική, προ-συμβολική μορφή) της γλώσσας και τη θηλυκή φυσιολογία και σωματικότητα («ωοθήκες»), χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στον προσδιορισμό της *écriture féminine* από τον ψυχαναλυτικό φεμινισμό, ενισχύοντας την αναγκαιότητα μιας αναλυτικής ερμηνευτικής προσέγγισης:

Πιο φροντισμένα πιο
γερά
θα γράφει τώρα
μαλαματένιο νόμισμα στο χώμα
τη λέξη
ηδύσμος
για να μυρίζει το ενδεχόμενο
την ξεχασμένη ευωδιά
του επιτέλους

(Βοσκαρίδου 2015: 13)

Μέσα από την αποδόμηση της γλώσσας επιχειρείται ακριβώς η ανασυρση της απολησμονημένης μητέρας («ξεχασμένη ευωδιά»), την οποία το ποιητικό εγώ αποζητά, επανευρίσκει και μετουσιώνει μέσα από την ποιητική διαδικασία («επιτέλους»). Σε όλο το εύρος της συλλογής η μορφή της μητέρας διασυνδέεται ή ταυτίζεται με λέξεις δηλωτικές της φύσης («δειλινόδεντρα», «φυτεύω», «λουλούδια», «δέντρα», «θάμνοι»), θρέψης/επιβίωσης («γάλα», «σύκα», «μούστος», «πορτοκάλια»), της αίσθησης («μυρίζει», «βελουδίνα», «γλυκός», «ηδύσμος», «μυρουδιές»), της ευεξίας («ευωδιά», «ανοιξιάτικη υπερμετρωπία»), του δυναμισμού και της ομορφιάς («υπέροχα λευκά άλογα»), του φωτός («φωτόνια», «φεγγαρινή»), του υγρού στοιχείου («σ' αμνιακών υγρών θάλασσες», «θα στάζει», «γάλα»), της σωματικότητας και της μητρότητας («αμνιακά υγρά», «μήτρα», «ομφάλιος λώρος», «πλακούντας»), χαρακτηριστικά ίδια

της *écriture féminine*, τα οποία προσδιορίζουν την ψυχοβιολογική, οργανική κατ' ουσίαν σχέση του νεογνού με τη μητέρα, ήτοι κάθε ενδόμυχη ορμή και σύγκρουση η οποία εκτονώνεται μέσα από τη δημιουργική διεργασία: «Στο μεταξύ θα τρέφομαι από της ποίησης τον πλακούντα» (Βοσκαρίδου 2015: 53).

Παράλληλα, στη γραφή της Βοσκαρίδου η προσέγγιση ασύνειδων περιεχομένων εκφράζεται με αποδιοργανωτική χρήση της γραμματικής και του συντακτικού, άναρχο παραλήρημα, απουσίες, κενά, επαναλήψεις, θόρυβο (παρήχηση), τραύλισμα και ποικίλους εκφραστικούς τρόπους, τα οποία, παρότι χωρίς νόημα *in se*, είναι δηλωτικά μιας διαγλωσσικής προσέγγισης και επαναφοράς του χώρου της απώθησης:

Μια τέτοια νύχτα
λίγους αιώνες αργότερα
στις όχθες ενός άλλου ποταμού
θα γράψω ένα ποίημα
στη μητρική γλώσσα
μα τι γράφετε δεσποινίς μου
τι ακατάληπτη απελπισία έχει μαδήσει τη
γραμματική σας;
θα το κλείσω σε μπουκάλι
και θα τ' ονειρεύομαι ν' αρμενίζει
σ' αμνιακών υγρών θάλασσες.

(Βοσκαρίδου 2015: 42)

Ο ακατανόητος για το έλλογο υποκείμενο αυτός λόγος («μα τι γράφετε δεσποινίς μου») προσδιορίζεται emphatically ως πεδίο της «μητρικής γλώσσας» και σώματος («μήτρα»), ενώ η αντιτελεολογική του λειτουργία προσδιορίζεται από τη ροή της γλωσσικής ύλης (την οργανικότητα των φθόγγων, πριν από τη συμβολική νοηματοδοσία) και την υπερίσχυση του υγρού στοιχείου («ποταμός», «αμνιακών υγρών», «θάλασσες»). Η επανεφευρεμένη αυτή *θηλυκή γλώσσα*, που αλώνει τη συμβατική («έχει μαδήσει τη γραμματική σας»), ρηγνύει τη συμβολική τάξη, επανεγγράφοντας ά-λογα περιεχόμενα, υποκατάστατα της μητρικής απουσίας, απώλειας ή εγκατάλειψης. Η εισαγωγή του μοτίβου του «αλόγου» σ' αυτή την κατεύθυνση από τη Βοσκαρίδου καθίσταται συνολικά εύστοχη και παιγνιώδης:

(Να πάρετε κι εσείς ένα άλογο να έχετε στο σπίτι σας. Τα άλογα είναι υπέροχα ζώα. Εμείς δε χρειαζόμαστε άλογο, εμείς έχουμε τη μαμά μου, πάει και τελείωσε και παρακαλώ μη μου ξαναμιλήσετε για άλογα)

(Βοσκαρίδου 2015: 29)

Μοιάζει να κάθομαι πάνω σε άλογο που καλπάζει. Βλέπω μονάχα
πού πάμε. Μα όσα περνάμε μου διαφεύγουν. Κι αυτό έχει την ευ-
ωδιά των λουλουδιών, Και τη γλυκύτητα των
φρούτων.

Αυτό εννοώ ανοιξιάτικη υπερμετρωπία.

(Το ξανασκέφτηκα. Θα κάνω δικό μου ένα άλογο)

(Βοσκαρίδου 2015: 33-34)

Οι έννοιες και οι σημασίες («όσα περνάμε») διαφεύγουν, αφήνοντας κυ-
ρίαρχη την ποιητική αίσθηση («ευωδιά», «γλυκύτητα») και μια ευφάντα-
στη δυνατότητα διεύρυνσης της οπτικής θέασης («ανοιξιάτικη υπερμε-
τρωπία») του υποκειμένου ως απεριόριστου πεδίου ανακάλυψης και ε-
πανεπιπόνησης, παραδόξως διά και εντός της γλώσσας την οποία υπονο-
μεύει:

Μια τέτοια νύχτα θα κολλήσω τα χείλη στο στήθος
σου

και δεν θα στάζει πια γάλα
μονάχα γράμματα

[...]

Μια τέτοια νύχτα
θα σε βρω να μαζεύεις από χάμου
όλα τα φι

και να λες
δεν αρκεί να γράψεις ένα ποίημα
πρέπει τη γλώσσα να επινοήσεις.

(Βοσκαρίδου 2015: 40-41)

Η χαμένη μητέρα ή η χαμένη γλώσσα χρειάζεται να επανεπινοηθούν, ε-
ξού και η καθοδηγητική λειτουργία της λεξιπλασίας («φεγγαρινή», «δει-
λινόδεντρο»), καθώς το τέταρτο κεφάλαιο κορυφούται σε νόστο της ιδι-
πόδειας μακαριότητας:

Μια τέτοια νύχτα

[...]

θα 'μαστε μόνο εγώ εσύ και ο Φόβ
μέσα σ' ευκάλυπτο σιωπή
κι αμνιικών οριζόντων ηλιοβασιλέματα
όχι άλλες λέξεις, τώρα μονάχα μυρουδιές
και πιο πολλή μήτρα
και στην άλλη όχθη

υπέροχα
λευκά
άλογα.

(Βοσκαρίδου 2015: 39)

Η ευκρινώς θηλυκή αυτή γραφή επαναφέρει την αρχαϊκή μητέρα στη γλώσσα μέσα από ποικίλα σχήματα, ρυθμό, ροή και μουσικότητα, παρεμβάλλοντας, συγκεκριμένα, στίχους από γνωστό παιδικό νανούρισμα («Α-για Μαρίνα») ή και αναφορά στη ρυθμική χορευτική (=σωματική) επικοινωνία ενός αδιαχώριστου οιδιπόδειου ζεύγους (πρβλ. παρακάτω «τάγκο»), προσδιορισμένου σχεδόν με ερωτικούς όρους:

Μια τέτοια νύχτα
Αγιά Μαρίνα και κυρά
θα χορέψουμε τάγκο
[...]
με τον ομφάλιο λώρο καρφωμένο στο δάπεδο
[...]
Μια τέτοια νύχτα
προτού καν κοιταχτούμε
θα σε σπρώξω μέσα στο ποίημα
και θα μυρίζει βελούδινα σύκα
και ανοιξιάτικα ενδεχόμενα
στην αρχή θα πατάς στις μύτες των ποδιών σου
και μετά μ' όλο το βάρος του ουρανού θα πατήσεις
και θα χορέψεις
κι από της κάθε συλλαβής το στερέωμα θα στάζει
νοσταλγικής παραφοράς μούστος γλυκός
και θα 'ναι αυτός ο πιο όμορφος στίχος
μαμά μου

(Βοσκαρίδου 2015: 42-44)

Συμπεράσματα: Μια θηλυκή ποιητική

Ο πρωτοποριακός πειραματισμός με τη γλώσσα, τη διάλεκτο και το ποιητικό γένος, η παραγωγική αξιοποίηση της διακειμενικότητας, η διακαλλιτεχνική προσέγγιση της ποίησης μέσα από τη μουσική, τα εικαστικά, τον κινηματογράφο και την περφόρμανς, η επιστημονική κουλτούρα της Βοσκαρίδου, η οποία υποβαστάζει την υποδειγματική ενορχήστρωση ποικίλων ηχητικών σχέσεων ανάμεσα στους φθόγγους και τις λέξεις, αλλά και οι πολιτικές εξακτινώσεις του κριτικού της στοχασμού γύρω από τη (θηλυκή) ταυτότητα μαρτυρούν τη θεωρητική και αισθητική συμπόρευση της ποιήτριας με την ποιητική «γενιά του 2000», συνιστώντας

παράλληλα τις διακριτικές πτυχές της ποίησής της και ένα αξιοπρόσεκτο υλικό προς ανάλυση. Το μέχρι στιγμής δημοσιευμένο έργο της Βοσκαρίδου παρουσιάζει μια ενσώματη ποιητική προσέγγιση, η οποία προκύπτει αφενός από μια θηλυκή γενεαλογία (εκτεινόμενη από το βιωματικό σύμπαν των γιαγιάδων μέχρι το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου), αφετέρου από τον πειραματισμό με την ίδια τη γλώσσα στην απόλυτη υλικότητά της, κάτι που περιλαμβάνει τόσο την ηχητική όσο και την εν γένει ιστορική και συμβολική της διάσταση. Η ποιητική της προβάλλει, ως εκ τούτου, ως έμφυλη και σωματική, συναρμοσμένη δυνητικά με ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της *écriture féminine*, οι οποίες διανοίγουν τα ταυτοτικά περιθώρια του θηλυκού υποκειμένου σ' έναν χώρο γλωσσοπλασίας και αυτοεπινόησης, λιγότερο ουσιακού τύπου και περισσότερο προσανατολισμένου σε ένα πεδίο ανοιχτότητας και αναστοχασμού, προβληματοποιώντας πατριαρχικά λογοθετικά πλαίσια. Οι μέχρι στιγμής κριτικές προσεγγίσεις στο έργο της ποιήτριας αποτυγχάνουν, απουσία θεωρητικού πλαισίου, να προσεγγίσουν σύγχρονου τύπου ποιητικές καταθέσεις, με ειδική αναφορά στις (έμφυλες) υποκειμενικές προεκτάσεις τους, δεικνύοντας την αναγκαιότητα για εξειδικευμένες αναλύσεις του είδους. Ο δε ρόλος που η θηλυκή αυτή ποιητική έχει να επιτελέσει στο πολιτικό και κοινωνικό γίγνεσθαι, όπως διατυπώνεται από την ίδια τη Βοσκαρίδου, αποτιμάται καταληκτικά ως μια (ρητά ή υπόδηλα) φεμινιστική δήλωση:

Πρέπει να δω πώς μοιάζει όταν ανεβαίνεις σ' ένα «ποιος της το παραλάλησεν» και δοκιμάζεις να κάνεις μια πτήση πάνω από τον εαυτό σου. Πρέπει να δοκιμάσω να εξακοντίσω ένα «ποιος της το παραλάλησεν» μέσα στον επόμενο αιώνα. Πρέπει τους.

(Βοσκαρίδου 2018)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Γλωσσάρι για τα παραθέματα στην κυπριακή διάλεκτο

αμπλέπει, κοιτάζει (αμπλέπω < αρχ. ἐμβλέπω)
αρκόπελλη, η, πολύ τρελή [άρκος (< άγριος) + πελλός (πελελός < απολωλός)]
αλαφροστοισειώτισσα, η, αλαφροϊσκιωτη [αλαφρός/ή + στοισειά (στοιχειά)]
άφτει, ανάβει (αρχ. ἄπτω)
βουρά, τρέχει (αρχ. ούρίζω· φέρομαι με ούριο άνεμο)
βούρνα, η, γούρνα
γέρμη, η, έρημη
δύσπυρη, η, δύσθυμη, δυσφορούσα (δυσπυρκώ < αρχ. δυσ-ύπουργώ)
θωρεί, βλέπει (αρχ. θεωρέω· παρατηρώ, είμαι θεατής αγώνων/εορτών)
κακομάζαλη, η, δυστυχισμένη, κακόμοιρη [κακός + mazzal (εβρ. τύχη)]
καρκόλα, η, κρεβάτι (ιταλ. carriola)
κρώννεται, υπακούει [< ακρώννουμε < αρχ. ἀκρωῖμαι]
λοούθκια, τα, λογάκια
λίμπουροι, οι, μυρμήγκια (αρχ. λίπουρος· αυτός που του λείπει η ουρά)
μαστραπίν, το, μεταλλικό δοχείο για νερό (υποκορ., κοιν. μαστραπάς)
μισαρός, ο, σιαμιαμίδι (αρχ. μισαρός· ο μισητός)
νέφκει [sic], νεύει
ξανίζει, ανακατεύει (< αρχ. ξαίνω, υποτ. ξάνω + κατάλ. -ίζω)
ξαπολύσει, αφήσει (ξαπολύ < αρχ. ἐξαπολύω)
ξιθαίνει, βγαίνει έξω (ξε-βαίνω < αρχ. ἐκ-βαίνω)
ξιμαρισμένη, η, βρώμικη, λερωμένη [ξε-μα(γα)ρίζω < αρχ. ἐκμαγαρίζω]
παουρίζει, φωνάζει (ονοματοπ. πάου-πάου)
παραάλησεν, κακομελέτησε
πουρέκκα, η, γλυκιά, αφράτη, χαριτωμένη (κοιν. μπουρέκι)
ράση, η, ράχη
σασούρα, η, πολύ βιαστική (ονοματοπ. σια-σια)
σειλος, το, χείλος
σίλλια, τα, χίλια
σιονώννουνται, χύνονται (σιωνώννω ή σενώννω < από συμφυρ. των ρ. χέω + ένώννω)
σιουμαλίζει, πασπατεύει (αρχ. σκιμαλίζω· φέρομαι προσβλητικά, εμπαίζω)
σσια, η, σκιά
σουλλόπελλη, η, πολύ τρελή [σύλλος (< σκύλος) + πελλός (< πελελός < πολωλώς < απολωλώς)]
τερατσιά, η, χαρουπιά (< κεράτσι < αρχ. κεράτιον)
τέρτι, το, πόνος, θλίψη (τουρκ. dert)
τζεγκενέυκει, τεμπελιάζει, αλητεύει [τζεγκενεύκω/τζεγκενέυκω (< τουρκ. çingene· ο γύφτος)]
τραπηλιά, πηδά (τραπιηώ < τριαπηδών)
φάουσα, η, καρκίνος, ασθένεια [< αρχ. μτχ. φαγούσα (του ρ. ἐσθίω), με αναβιβασμ. τόν.]
φου, του, φωτός
φύρνουνται, λιποθυμούν (αρχ. φύρομαι)
χαμαί, χάμω, καταγής (αρχ.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αμανατίδης, Βασίλης κ.ά. (2018), *Μια συζήτηση για την ποίηση τώρα*, Αθήνα: [φρμκ].
- Αμανατίδης, Βασίλης (2020), «Απεριποίητα θραύσματα περί ποιήσεως», *Facebook*, 21 Μαρτίου.
- Βοσκαρίδου, Στέλλα (2013), *Αναγέλαστα: Των γεναικών τζαι των καλικάτζάρων*, Λεμεσός: Τεχνοδρόμιον.
- (2015), *Φόβ: Υπογλώσσιο Νυχτερινό*, Λεμεσός: Τεχνοδρόμιον.
- (2018), «Σημείωμα της ποιήτριας», στο: *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες*, Πρόγραμμα παράστασης, Λευκωσία: Εγκώμιο Πολιτιστικό Κέντρο.
- Βοσκαρίδου, Στέλλα, & Κωνσταντίνος Κοκολογιάννης (2016), *Κυτταρίνη και άλλες Ουσίες*, MyCyradio, 28 Νοεμβρίου, <http://bit.ly/3j49HLW>.
- Γαβρίλη, Αγγέλα (2016), «Το να γυρίζεις σελίδα είναι μια πράξη αγάπης», *Fractal*, 23, <https://www.fractalart.gr/fov/>.
- Δημητρίου, Δήμητρα (2019α), «Μια δική τους λογοτεχνία; Γυναικεία γραφή: Μύθοι και πραγματικότητες», *Ακτή*, 118 (Άνοιξη): 193-219.
- (2019β), «Ο Χαραλαμπίδης και η “γενιά του ’70”: Από την ταξινομία στην εθνική επιβίωση». *Θέματα*, 32-33 (Μάιος-Δεκέμβριος): 90-102.
- (2020), «Η διεκδίκηση της Αντιγόνης: Πικρία χώρα της Κωνσταντίας Σωτηρίου», *Cadences*, 51 (Άνοιξη): 74-89.
- (2021), «“Εξιτορήσεις” γυναικών: Έμφυλες επιστροφές στο έργο της Λουκίας Νικολαΐδου», *Fractal*, 81 (Φεβρουάριος), <https://www.fractalart.gr/existoriseis-gynaikon/>.
- (2022), «“Το πνευματικό νυστέρι”: Κυπριακή διάλεκτος, ιδεολογία και το εθνικό δίλημμα. Η περίπτωση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη» (υπό δημοσίευση).
- Ιωάννου, Μαρία Α. (2011), *Η γιγαντιαία πτώση μιας βλεφαρίδας*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Καραπάνου, Μαργαρίτα (1976· α΄ έκδ. στα αγγλ. 1974), *Η Κασσάνδρα και ο λύκος*, Αθήνα: Ερμής.
- Κούνιος, Ανδρέας (2014), «Στέλλας Βοσκαρίδου-Οικονόμου: Αναγέλαστα», *Αλήθεια*, 15 Ιανουαρίου: 43.
- Κουρουπάκης, Αποστόλης (2018α), «Επτά γυναίκες που κάτι θέλουν να μας πουν», στο: *Η Καθημερινή Ζωή*, 4. Ένθετο στο: *Η Καθημερινή*, 13 Μαΐου.

- (2018β), «Ούλλες τους ήταν υπέροχες», *Η Καθημερινή*, 29 Μαΐου, ημ/νία πρόσβασης 18 Μαρτίου 2022, <https://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/theatro-xoros/oylles-toys-itan-yperoxes>.
- Κυριάκου, Μαρία (2018), «Αναγέλαστα: Η ιστορία μέχρι την παράσταση», *Διάλογος*, 20 Μαΐου, ημ/νία πρόσβασης 22 Ιανουαρίου 2020, <https://dialogos.com.cy/anagelasta-i-istoria-mechri-tin-parastasi/>.
- Λαμπρόπουλος, Βασίλης (2018), «Επίμετρο: Η ποίηση ως διαρκές γίνεσθαι», στο: Αμνατίδης κ.ά., *ό.π.*, 209-213.
- Λαμπρόπουλος, Βασίλης (επιμ.) (χ.χ.), «Εξέγερση/Revolt», *U-M LSA, Modern Greek, University of Michigan*, ημ/νία πρόσβασης 2 Μαρτίου 2021, https://lsa.umich.edu/modgreek/window-to-greek-culture/_---revolt.html.
- Μολέσκη, Νόνα (2018), «Αναγέλαστα, λογίων λογίων γεναίτζες σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου», *Ο Φιλελεύθερος*, 3 Ιουνίου, ημ/νία πρόσβασης 27 Μαρτίου 2022, <https://bit.ly/anagelasta>.
- Νάζου, Παναγιώτα (2009), «Ο αυτοβιογραφικός λόγος της Μαργαρίτας Καραπά-νου και η ψυχοδυναμική των σχέσεων μητέρας-κόρης», στο: Μ. Rossetto κ.ά. (επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2009*, Αδελαΐδα: Flinders University, 525-538.
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης (2020), «Επιλεγόμενα», στο: *Μικροφιλολογικά τετράδια*, 29, Λευτέρης Παπαλεοντίου (επιμ.), 103-112. Παράρτημα στο: *Μικροφιλολογικά*, 47 (Άνοιξη).
- (2014), «Ποιήματα στο κυπριακό ιδίωμα», *Άνευ*, 51 (Άνοιξη): 113-117.
- Ροδίτης, Άντης (2016), *Οι Σκαλαπούνταροι της Στέλλας*, Αθήνα: Αρμός.
- Τσαλίκोगλου, Φωτεινή (2008), *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φράγκος, Γιώργος (2014), «Γυναικείες καρικατούρες στην κυπριακή διάλεκτο», στο: *Εφτά μέρες πολιτισμός*, 21. Ένθετο στο: *Ο Φιλελεύθερος*, 30 Μαρτίου.
- (2015), «Σε άγνωστα και αχαρτογράφητα νερά. Στέλλα Βοσκαρίδου-Οικονόμου: "Φόβ"», εκδόσεις Τεχνοδρόμιον, 2015», *Ο Φιλελεύθερος*, 14 Δεκεμβρίου: 25.
- [φρμκ] (χ.χ.), «About [φρμκ]», ημ/νία πρόσβασης 5 Φεβρουαρίου 2021, <https://frmk.gr/about/>.
- Χατζηγιάννου, Κυριάκος (1996), *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλούμενης κυπριακής διαλέκτου*, Λευκωσία: Εκδόσεις Ταμασός.

- Beckett, Samuel (1961), *Happy Days*, Νέα Υόρκη: Grove Press.
- Churchill, Caryl (1982), *Top Girls*, Νέα Υόρκη: Samuel French, Inc.
- Cixous, Hélène (1975), «Sorties», στο: Catherine Clément & Hélène Cixous, *La jeune née*, Παρίσι: 10/18 (UGE), 115-116.
- (2010), «Le rire de la Méduse» (1975), στο: *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée: Παρίσι, 37-68.
- Demetriou, Demetra (2020), «Identity politics and the Cyprus issue», *Eastern Mediterranean Policy Note*, 49 (Απριλίου), 1-6, http://cceia.unic.ac.cy/wp-content/uploads/EMPN_49.pdf.
- (2021), «"Έτσι χορεύουν τα βουνά": Η γυναικεία αισθητική της Ηπείρου στο έργο της Τασίας Βενέτη», *Byzantion Nea Hellás*, 40: 207-232.
- Eisenstein, Sergei (1982), *Film Essays and a Lecture*, Jay Leyda (επιμ.), Πρίνστον: Princeton University Press.
- Hutcheon, Linda (1994), *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge.
- Moi, Toril (1999), *What Is a Woman? And Other Essays*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- (2009), «"I am not a woman writer." About women, literature and feminist theory today», *Eurozine*, 12 Ιουνίου, ημ/νία πρόσβασης 1 Απριλίου 2018, <https://www.eurozine.com/i-am-not-a-woman-writer/?pdf>.

PETROS THE PELICAN'S BRIEF: TOURISM, CHILDREN'S LITERATURE, AND THE REPRESENTATION OF MYKONOS

David Wills

Since his arrival in 1955, Petros the Pelican has been an emblem of Mykonos. Using travel writing, guidebooks, novels, postcards, period newsreels, and YouTube videos, Petros' role within the development of tourism on the island is charted. His prominent role in several children's books, published across six decades, reveals Petros to be an evolving figure, variously representing old-fashioned values and modern inclusivity. A recent (2021) search for Petros discovers the pelican in retirement and his reputation therefore resting on exploits of the past.

In the 1880s, J. Theodore Bent, as he journeyed through the Cyclades, declared Mykonos to be "one of the least interesting islands of the archipelago" (Bent 2002: 110). Nonetheless, it was apparently worth a stopover in order to witness "the best lamentations over the dead that exist in Greece" (Bent 2002: 103). By the first decades of the twenty-first century, Mykonos has become a nexus for a wide range of travellers' experiences: from gay sex on the beach (as observed by classicist James Davidson, 1999: 113), to rediscovering a personal relationship with Jesus (in a self-published novel by Bryan Andrews, 2020). Over a period of more than sixty years, a welcome has been provided to visitors by a pelican named Petros. Petros resembles the science-fiction character Doctor Who: there have been several incarnations over the decades, and although his appearance and even gender are fluid, the (nick)name has stuck. In common with many long-running protagonists however, Petros may appear constant but his role reflects the changing circumstances and values in his immediate environment and in the wider world, as well as his own (now venerable) age.

Animals are the primary focus of some tourist experiences—spotting big game on African safaris or swimming with wild dolphins—but can also act

as powerful signifiers for many destinations. Being greeted by a pair of humans costumed as mice instantly reinforces a sense of excitement among a family arriving at a theme park. For many travellers, animals represent “values or aspirations such as freedom, adventure, Otherness and the exotic” (Markwell 2015: 8). Despite this ubiquity of animals within tourism, human-animal relationships “have tended to be taken for granted, backgrounded and not often subject to critical analysis” (Markwell 2015: 2). This article, which I believe to be the first academic study of Petros in the English language, will examine how a bird meets, or is imagined to meet, his brief of promoting Mykonos. I will chart the pelican’s evolving role within the representation of the island: variously, a relic of a bygone age and a symbol of twenty-first century (human) diversity.

I begin by outlining Anglophone perceptions of Mykonos, from the mid-twentieth century—which saw the arrival on the island of both mass tourism and Petros himself—through to the present day, using novels, travel writing, guidebooks and tourist promotional material. Such literature has created the reputation of Mykonos internationally, as well as more specifically shaping and informing the experience of individual visitors. I then consider the significance and symbolism which have, historically, been employed when describing and interacting with pelicans, applying this to the imagined part played by Petros in the life of Mykonos and its tourists. Finally, in response to the recent suggestion by Barbara Allen that “the character of the pelican, with its unique anatomy which lends itself to comical depiction in word and pen, will not disappear from picture books” (Allen 2019: 133), I will look into five stories about Petros which were published during the 1960s, 1980s and 2010s. I will show how these picture-based books aimed at children—but also, inevitably, written, purchased and absorbed by parents and other responsible adults—represent different phases of this pelican’s career as an ambassador for Mykonos.

THE (TOURIST) DEVELOPMENT OF MYKONOS

In his 1930s travel account, Eric Gifford described alighting on an island which was “not considered important enough for the ship to make a long stay” (Gifford 1939: 187). As Peter Sheldon later remarked, pre-war Mykonos “was merely a starting-point for the trip to Delos” (Sheldon 1966: 190), the adjacent smaller island sacred to Apollo in ancient times and now designated as an archaeological treasure. By the 1950s, however, Robert Lidell was warning that “Mykonos should be avoided from mid-July to mid-

September, when Athenian ladies from Kolonaki litter its beaches". He advised that there is one "ugly and luxurious hotel", but "it is right at one end of the water-front, and if you stand with your back to it, the view in the other direction is still unspoilt" (Liddell 1954: 107).

Travellers of this mid-century period regularly extolled the aesthetic virtues of Chora, "the most completely beautiful town in the Aegean, and perhaps in the whole of the Mediterranean" (Payne 1961: 77). A brisk appraisal was offered by Ernest Welsman: "Mykonos is well-known for its typical, squat windmills, its pretty white-washed houses and its three hundred and sixty little chapels" (Welsman 1956: 229). This architecture could be read as simultaneously timeless and ultra-modern. For Nancy Raeburn, a resident during the 1960s, "Not only did these houses seem to grow out of the land, but they were constructed out of the land as well." (Raeburn 1992: 3) However, Herbert Kubly chose to emphasise rather the modernist influence provided by the conglomeration of medieval chapels overlooking the harbour which has become known as Paraportiani: "Le Corbusier discovered it after the First World War—every cubistic form which he introduced to modern architecture is there in the primitive masterpiece" (Kubly 1970: 65). The rhapsodies Robert Payne went into about the variety of walls he encountered seems now to resemble the marketing of an upscale paint company: "There is greyish white, and pearly white, and blue white, and purple white" (Payne 1961: 78).

In comparison with Delos, the visible history of Mykonos seemed pale. Presaging the attitude shown by later generations of beach-seekers, Payne found this refreshing: "Precisely because it has no history the island acquires a character of charming irrelevance. There is no need to do anything on Mykonos. There are no dates to be learned and remembered" (Payne 1965: 58). There was, however, the historic charm of the apparently slow and rustic life of the local people. Robert McCabe, during his two 1950s visits as a photo-journalist, found "little electricity, no cars, no motorbikes, no running water, no tractors, no TV, no airport, no dock, and essentially no tourists" (McCabe 2018: 9). Through his lens, women pounded the family laundry in open troughs by the seafront, household water was delivered door-to-door via a cart, and the town crier wandered through the streets announcing "the arrival in port of a caique with fresh vegetables, or the imminent arrival of an inter-island steamer" (McCabe 2018: 34-37, 76-9, 126-7). Whilst this primitiveness had disadvantages for the unwary—"we were bathed in a warm shower from above. Looking up, I saw a small boy peeing

through the iron grillwork of a balcony" (Kubly 1970: 66)—it appeared to offer visitors from the West an alternative to the complications of modern living. Mykonos was a "gateway into a life that was stocked constantly by primal things", so that "even the rain seemed wetter" (Raeburn 1992: 79, 91-2). Such rose-tinted pretension provoked Carola Matthews into a warning against mistaking simplicity for poverty: "Don't forget that twenty years ago these people starved. After the war one third of the island died of hunger." (Matthews 1968: 182)

The suggestion made by many observers that life in Mykonos remained close to the land and to nature was apparently reinforced by the ubiquity of (semi)domesticated animals, whose presence suggested a lack of distinction between the main town and the surrounding countryside. Encountering pigs being herded through the streets was regarded as symptomatic of "a charmed co-existence where tourism goes hand-in-hand with the real life of the island" (Rousounelos 2004: 20). Patrick Anderson discovered that the touristic space of what he called "the promenade" was invaded by donkeys in the mornings, leading to a melee of "much bargaining for melons and aubergines and tomatoes, and weighing in portable scales, and fluttering of peasant black, while the donkeys twitched their long level ears" (Anderson 1958: 83; and see Wills 2020a on Greek donkeys). That such charming scenes were a feature of times past was, however, dispelled as early as the 1970s by Margaret Stott's published anthropological fieldwork: "Tourism has meant that the local people have the cash to expend on what previously would have been considered luxuries. This means that the farmer has little difficulty in selling his produce either to householders from the back of his donkey in the streets, or to the local shopkeepers." (Stott 1973: 130)

In any case, Lawrence Durrell's remembrance of Mykonos pre-war—"a choice and secret place which Athenians loved, and which they kept very much to themselves" (Durrell 1978: 236)—was long gone by the 1970s. Commerce became dominated by foreign tourism: "On the waterfront and three main streets of the town there were a total of one hundred and twenty-five shops operating during the summer months of 1972. Of those, ninety-one were strictly tourist-oriented" (Stott 1973: 130). Though one of the windmills overlooking Chora was still producing flour, "it works purely to amuse visitors" (Adams 1965: 164). Herbert Kubly was pleased to find the locals were suitably "tolerant of foreigners' eccentricities" and possessed a "spirit of live-and-let-live permissiveness" (Kubly 1970: 64). In addition to the more cynical motive of pursuing the tourist dollar, such outward-look-

ing attitudes were perhaps influenced by emigration: a large colony of Mykonians were to be found in Joliet, Illinois, some of whom then returned to the island to obtain wives or to retire (Kubly 1970: 63).

A 1980s brochure endorsed by the package tour operator Thomson Holidays proclaimed that "Mykonos is fashionable, cosmopolitan and touristy. It dances the night away and sleeps late." (Webster 1986: 94) The resort had become, guidebook writer Brian Dicks salaciously proclaimed, an "Aegean St-Tropez, where anything goes, particularly sexually" (Dicks 1986: 112). The anthropologist Pola Bousiou has noted that such representations of Mykonos as an "amoral, multicultural and thus non-threatening space" had morphed by the 1990s into it being "openly advertised as a 'gay' island" (Bousiou 2008: 150, 228). Arriving at Superparadise beach, the Classics scholar James Davidson found that he was offered directions—turn left if straight, turn right if gay (Davidson 1999: 94). He observed that this "poor barren island has great symbolic value", since "Mykonos is where a lot of people found themselves for the first time, although some of them had to come back more than once to make sure" (Davidson 1999: 129). As far back as the nineteenth century, homosexual associations within Greece's ancient history—such as the Spartan military system and the male nude in statuary—meant that for some travellers "Sex and culture joined, and it is impossible to tell which interest came first" (Aldrich 1993: 222). When the search for Classical Greece faded as the primary driver (or fig-leaf) of tourism, to be replaced by the more generic pleasures of sun and sea, the sexual connection remained: "It is remarkable how long-lasting the fantasy of the homoerotic Mediterranean has been" (Aldrich 1993: 222).

The 1992 edition of the Greek National Tourist Organization's annual brochure is, however, typical of its decade in eschewing Mykonos' party image. Instead, picturesque and "timeless" scenes are favoured: a shuttered window within the whitewashed walls of a house; a fully-sailed windmill with an old muleteer at its entrance; the "captain's houses" of Little Venice lapped by the sea; and Petros the Pelican waddling along a bougainvillea-canopied street (GNTO 1992: plates 6, 10-14). Even today, and with tourist numbers (pre-pandemic) reaching 1.5 million per year, those responsible for such marketing maintain that it is possible to discover a side to Mykonos that remains "pristine and untrodden and allows you to connect with the environment without interference—no apps, loud music, or cocktails" (*Greece is* 2018: 26, 30). This, however, could be said of a number of other Aegean spots, and the guidebook writer Nigel McGilchrist has offered a livelier characterisation of Mykonos' twenty-first century distinctiveness:

"it has become a place for those who desire their Greek island to be an extension of the city—cosmopolitan, busy, materially well-provided, a place to show off new clothes" (McGilchrist 2010: 8). A contemporaneous survey of tourists similarly concluded that "The positioning strategy of the island should be based on the fun and luxury and the aura of the place as a destination that 'everything can happen'. The island should be placed as a unique destination in relation with ethics, and tolerance." (Kamenidou, Mamalis and Priporas 2009: 77)

Renée Grimaud was thus accurate in calling Mykonos "a mecca for those from all over the globe in search of good times" (Grimaud 2005: 14). But, inevitably, the money also has a dark side. In Jeffrey Siger's series of Balkan Noir thrillers featuring chief of police Andreas Kaldis, Mykonos has become an outpost for Eastern European mafias, lured by tourist wealth and assisted by venal officials. Previously, "drugs, booze, and sex were casual accessories enjoyed by visitors rather than targeted profit centers of modern business plans" (Siger 2020: 99). Now, however, one of Siger's characters sighs, "some tourists arrive actually expecting drugs and hookers as part of their holiday package" (Siger 2020: 232). In a recent tale by the avowedly Christian author Bryan Andrews, the protagonist embarks on a mission to save the soul of a local youth who is enjoying his roaring trade as a gigolo with both male and female clients (Andrews 2020).

The contrasts on Mykonos are most evident early on a Sunday morning: "Walking behind the priests, giggling uncontrollably, are tipsy drag queens with heavy make-up and orange-coloured hair, their long gowns "swish-swishing" in unison with the priestly robes" ("Aurelia" 2002: 39). Pausing her morning stroll at a café table, this travel writer, known merely as "Aurelia", has her photo taken with Petros the pelican as she sips her coffee ("Aurelia" 2002: 41). Petros appears at the confluence of these two worlds, surviving and adapting to change across the last half-century and more. In common with everyone on Mykonos, his survival is dependant not merely on the endeavour of the local community but also the arrival of visitors, as Jeffrey Siger explains: "His routine had him using his bill to prod tourists into buying him fish, and then posing with his benefactors for souvenir photographs of them feeding him their purchases. He'd created a win-win proposition for the fishermen, tourists, and himself." (Siger 2020: 111)

THE PELICAN'S ROLE ON MYKONOS

There is a long history of pelicans firing the human imagination. Medieval and Renaissance Christians linked the parent birds' feeding of their young to the sacrifice of Christ, and in more recent literature, as Barbara Allen has charted, "pelicans have been appropriated to convey important lessons about grief, loss, change and conservation, or drawn on for comic relief" (Allen 2019: 69, 131-133). John Grisham's thriller *The Pelican Brief* (1992), for example, focuses upon legal battles over environmental damage in Louisiana, with the title being a play on the collective noun used for these vulnerable birds (Allen 2019: 131, 8). This is an illustration that, at present, "The relationship between pelicans and humans is, for the most part, an unhappy one, marked by habitat destruction, pollutants and hunting" (Allen 2019: 134). In particular, Allen notes, "Pelicans have been blamed for eating fishermen's catch", resulting in many attacks on birds in California alone (Allen 2019: 148, 152).

The more welcoming atmosphere offered by Mykonos is exemplified by the story of Petros' arrival. Far being persecuted as a threat to livelihood, he was instead rescued by fishermen. Found battling with the wind out to sea in 1955 by Captain Antonis Charitopoulos, once safely on land Petros was adopted by another sailor, Thodoris (or Theodoros) Kyrantonis (*Grecian* 2019: 48). Supposedly named in honour of "Petros Drakopoulos, a hero of Mykonos shot by the Germans during the occupation" (*Grecian* 2019: 48), the local people took to him quickly. They were scandalised by an incident, recounted by several travel writers including Joseph Braddock, in which nearby Tinos island, jealous of Mykonos' increasing affluence, lured Petros away and briefly held him allegedly against his will (Braddock 1967: 150-1). Just three years after he first arrived, Petros' settled status amongst the Mykonians was underlined by Patrick Anderson's photographs of him playing with a boy and a ball (Anderson 1958: between 88 and 89). A 1965 newsreel from Pathé declared the pelican to be so "domesticated" that it was "too much to expect him go on catching fish". Travellers regularly attributed to Petros human personality traits and emotions which were, as I will show in the next section of this article, readily foregrounded in published stories aimed at children. Herbert Kubly, for example, described a display of "bored contempt by ruffling his feathers" and Anderson characterised the bird's gait as a "pompous waddle", though Braddock found him most often immobile: "his vanity would keep him still, on one leg or two, waiting for the

click of the camera" (Kuby 1970: 64; Anderson 1958: 89; Braddock 1967: 151).

By the mid-1960s, shortly after having been pictured with Jackie Kennedy on her first visit, Petros was frequently listed as one of the attractions of Mykonos: "In addition to winds, whitewash, and three hundred churches, the island is renowned for the neighbouring presence of sacred Delos, for a pet pelican, and for hand weaving." (Adams 1965: 165) The composition of an early 1970s postcard placed him centre-stage (figure 1). In common with so much that occurs on a tourism-dependent island, Petros' daily routine was all about putting on a show: "He would entertain the visitors, where in front of the sponge-stall Theodoros would throw him a fish, which he would swallow, or his yellow 'worry beads' which Petros would catch in his crop, then wriggle the bracelet back and disgorge it onto the ground." (Braddock 1967: 151) This is an example of Kevin Markwell's recent argument that "Animals feature in the travel narratives that excite our imaginations and help create the desire to visit places where we might see them at first hand; some become icons that contribute to the creation of place identity and help to market destinations" (Markwell 2015: 3). Petros is certainly now emblematic of his adopted home—in many sources called the Mykonos "mascot" (for example, *Grecian* 2019: 48).

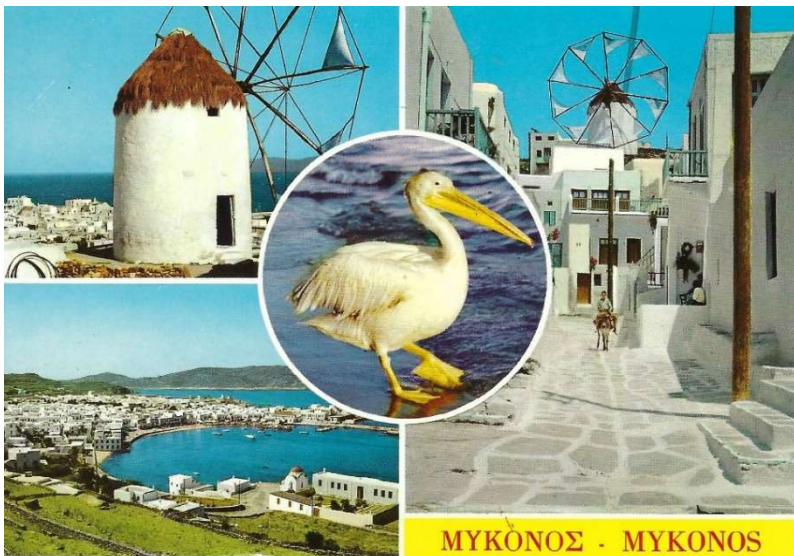


Figure 1: a postcard sent in 1972.

From the perspective of over sixty years since his discovery, this transformation of Petros from individual to icon becomes apparent. The original bird, currently being referred to by tourist publications as "Petros A", lasted until 1985: although immediately airlifted for treatment that year after being hit by a car, he could only be returned to the island as an embalmed specimen (*Grecian* 2019: 48). Even prior to this, a fluid attitude had developed towards the individuality of the Mykonos pelican. A 1960s photograph records the arrival of a new pair of pelicans, a male and a female shipped from Louisiana, as companions: "The reason they got these two was that no one knew what gender Petros was" (*Greece is* 2018: 75, 78). After the 1980s tragedy, a replacement was acquired from Germany, and by the 2000s the guidebook writer Nigel McGilchrist was evidently relaxed about observing that the animal still known as Petros is "now in the umpteenth generation" (McGilchrist 2010: 16). A pretence of continuity is preserved locally, with the text accompanying a display of contemporary photographs implying a single individual "having lived among us since 1958" (Chanioti and Rousounelos 2010: 18).

Over that time period, a Mykonian struggle for survival dependent on the vagaries of fish and farming was replaced by the relative comfort brought by foreign money. Petros was, at least for some observers, representative of a resultant complacency and vulgarity. Colin Simpson, for example, despised "the island's gorged mascot" (Simpson 1969: 79), and Robert Payne related multiple encounters with this "somnolent" and "ill-kempt" bird: "He rarely moves. He stands guard. He is horrible." (Payne 1965: 60) By the early twenty-first century, however, Petros was eschewing a lifestyle of excess and raucousness: he "can sometimes be encountered after dark, head under wings, asleep in the alleyways away from the noise of the nightlife" (McGilchrist 2010: 16).

The animal known as Petros has come a long way, whilst ostensibly having gone nowhere, his wings in recent times literally clipped. Although island Greeks have often been represented by travel writers and anthropologists as socially and morally conservative, in response to the atmosphere of "anything goes" which existed amongst tourists by the 1980s, Mykonians exhibited toleration and even acceptance. The welcome afforded to Petros is a perfect example of this inclusive attitude towards the marginal, the odd, the eccentric. A 2014 video clip from "Happy Traveller", now with over 30,000 views on YouTube, consists of Petros wandering amongst a restaurant's tables and even poking around its busy kitchen. This intrusion arouses

fascination and amusement amongst both staff and diners rather than consternation or hostility. In earlier times, the presence of the original pelican had been represented by some as a manifestation of a slower, old-fashioned, way of life: the 1965 Pathé news report, for example, has Petros enjoying what the narrator calls the “get away from it all atmosphere”, with accompanying footage showing pigs being driven through the streets. The rescue of Petros at sea and his ongoing relationship with the local fishermen reflected the integrity of all parties, and referenced the islanders making an honest living from their environment. This wholesomeness, along with his longevity and the curiosity humans have for the unusual appearance of pelicans, made Petros family-friendly and a natural subject for moralistic children’s tales about friendship and loyalty.

CHILDHOOD PETROS

Prior to their arrival on Mykonos, most visitors will have experienced pelicans largely through representations in art, books or movies. As Garry Marvin has explained in his studies of human-animal relationships more generally, “the creatures we are concerned with are always socially and culturally constructed” (Marvin 2010: 62). Guidebooks, brochures, travel writing, and YouTube clips, such as the ones I have already explored in this article, will influence tourists’ expectations before their actual encounter with Petros, and their interpretations of the experience. In this final section, I consider five examples, taken from four decades, of Petros as the protagonist in children’s picture books. The association between children and animals is, of course, a common theme for writers of fiction: “the persistence of the link seems to arise from the fact that those at the top of the human ladder wish to see themselves as most distant from animals, as civilised, with “lesser” beings automatically coded as closer to nature.” (Rudd 2009: 242) Such narratives usually portray “close, friendly relationships between the animals and their human best friends” (Markwell 2015: 7-8). This is unsurprising, since juvenile readers can then identify not merely with the animals, who display human-like emotions and qualities, but also with the hero or heroine of the story. Hence, in the books I analyse here, it is children who best understand Petros the pelican, and so they variously: locate him hiding with the keys to a church which must be inaugurated that day; teach him the tricks which attract tourists to the island; and tempt him with fish into the rowing boat that will facilitate his return from captivity on Tinos to his rightful place among the Mykonians. However, picture-based books are designed to be shared. They are an “interactive meeting ground for readers of

different ages" (Knoepflmacher 2009: 159), and the most recent example I examine here is explicitly described by its author as "a fairytale for children of all ages" (Zaharia-Kiousi 2019: n.p., my emphasis). We must therefore assume that knowledge of the exploits of this fictionalised Petros spread well beyond the children for whom these works were purchased.

The very title of Edward Fenton's 1963 tale—*An Island for a Pelican*—can be interpreted as signalling that Mykonos welcomed everyone, even those who might wash up by chance. The sailor Theodori, out walking on the shore with his godson Vassili, is said to have found the fledgling pelican (Fenton 1963: 18). The young Petros immediately becomes a local celebrity through the morning routine which I have noted from travellers' accounts, waddling to the fish market where "He would clatter his bill until the fishermen gave him breakfast" (Fenton 1963: 24). The aesthetic and sensory attractions of the island, rhapsodized about in the guidebooks published during that period, are summarised by Fenton's characters who cater for the burgeoning numbers of tourists: "They liked to walk through the narrow, whitewashed streets. They liked to swim in the blue sea. They liked to sit at tables on the waterfront and eat fish." (Fenton 1963: 15) In common with the more enlightened of his contemporary Anglophone travel writers, Fenton was aware that nostalgia for the simple, pre-tourism way of life was a luxury which Mykonians themselves could ill-afford: "The sailors no longer sat around in the coffeehouses, grumbling. They were busy taking the visitors for boat rides. And their wives were busy cooking fish and doing laundry and making beds for all the people who came to see the island. The islanders weren't poor anymore." (Fenton 1963: 16-17) By centring his plot upon "the big pelican war", in which the Tiniots view their kidnapping of Mykonos' mascot as the way to take a piece of their neighbours' tourist action (Fenton 1963: dustjacket), Fenton makes it clear that Petros is integral to this rise in prosperity. The bird's enforced absence is (rather unfeasibly) described as having an immediate impact: "Petros was drawing crowds to the other island. The shops there were full of colored postcards with Petros on them, and all the tourists were going there to see him." (Fenton 1963: 38) Mounting a clandestine, one-boy boat raid on Tinos, Vasili is successful in tempting Petros with fish (Fenton 1963: 44-5), suggesting, as with so many books aimed at children, that a juvenile affinity with animals can save the day. Back on Mykonos, Petros' daily motivation is, however, attributed not merely to survival but to a human quality understandable to old as well as young readers—vanity: "Petros liked fish and company. But most of all he liked having his picture taken." (Fenton 1963: 26)

Published the year after Fenton's book, Ruth Tooze's *Nikkos and the Pink Pelican* considers similar themes of the pelican's involvement in nascent tourism and his relationship with a local boy. A brief summary of the rescue by a fisherman serves to emphasise the new arrival's loyalty to Mykonos: given the opportunity to fly away, he instead "stayed and made friends" (Tooze 1964: 15). The pelican—who is here not given a name—forms a particular association with Nikkos, who buys and feeds him grapes. When the boy turns their games into a performance—somersaulting and cartwheeling around the bird as it tries to catch the food—the tourists are enchanted and flock to take photos. Along with the sunsets and the shops, the pelican becomes an attraction pointed out to passengers arriving on the regular ferry. The second half of the storybook centres upon Nikkos' ambition to be an artist rather than a fisherman like his father (and indeed all of the other men on the island). The bird helps here too, because tourists are instructed to look out for "a poor boy who trained the pelican, and we should give him money" (Tooze 1964: 44). Nikkos saves such tips in a jar at home, which he ultimately uses to buy his first painting materials. Thus, Tooze's "Petros" is engaged not merely in commercial endeavour—promoting tourism in general and specifically earning drachmas through his street antics—but also fulfils the dreams of a boy, who, like so many of the more transient summer residents, can be said to have "found himself" on Mykonos.

As a long-term resident of Mykonos, author Bo Patrick was prepared, like Fenton a generation before him, to recognise the benefits of tourism in his *Whitewash and Pink Feathers* (1988): "everyone with suntanned faces and colorful clothes seemed so beautiful. The same people returned each year and each year friends brought friends." (Patrick 1988: 34) A newly-arrived Petros is warned by other resident birds, such as Nikita the stork, that "some fishermen are very greedy and think we spoil their fishing" (Patrick 1988: 11), a source of hostility towards pelicans noted in various parts of the world by Barbara Allen. But, as in the stories by Fenton and Tooze, Petros receives a typical Mykonian welcome, with no evidence of this alleged rivalry over fish. He is a good luck charm or a sign from God, and was thus "treated like a celebrity" (Patrick 1988: 18). Locals are said to believe that "Only if you have seen the pelican, will you return to the island again" (Patrick 1988: 29). Petros' attachment to Mykonos is, however, shown to be deeper than food and flattery. Taken by the people of Tinos, he shows more agency than in Fenton's version, making abundantly clear his desire to return when his old friends mount a rescue (Patrick 1988: 26). Inter-species

communication is allegedly possible with Theodori through “a combination of Greek words and pelican ‘grumps’” (Patrick 1988: 18). It is apparent from Patrick’s tale that by the end of the 1980s Petros was simultaneously an individualised character and a brand. In one sense, Petros is irreplaceable. Other pelicans are brought in alongside him, but swiftly expire: a pair named Alfonse and Omega are “numb and totally disorientated” after a long journey from America, and Irini, originally the avian star of a locally-shot film but then gifted to the island, flies into electricity lines (Patrick 1988: 29, 31). However, for a much-photographed celebrity, such stand-ins ultimately prove useful and inevitable. On a publicity trip to America, it is a pelican from nearby Andros who represents the Mykonos tourist industry alongside the mayor (Patrick 1988: 36). In an epilogue, Patrick recounts how, following the death of the original in 1986, “Petros II” was brought over from a zoo in West Germany. This successful replacement receives coaching in the expectations of his role: primarily, he is to “wander up and down the port stopping for countless photographs and endless admiration” (Patrick 1988: 48).

By 2015, the Anglicized name of the pelican in the title of Gailanne Marvel’s *Yiassou*, *Peter* underscores that “Petros” can be branded as an international figure. Local boys such as Nikos are proud of the status he gives their island: “the only pink pelican in Greece for a pet” (Marvel 2015: n.p.). A typically sociable Mykonian, Peter is “sad to see them go” when the youths end their playing in the sea, and so he moves on to his regular game of catching in his pouch keyrings tossed into the air by the fishermen idling at waterfront cafes (Marvel 2015: n.p.). Using his juvenile affinity with the animal, Nikos thinks of Peter when a missing set of keys puts the inauguration of a town church in jeopardy. In becoming guest-of-honour for the opening ceremony, Marvel’s key-carrying pelican is the ultimate example of an eccentric non-islander who experiences acceptance and inclusivity at the heart of the Mykonos community.

Petros’ most recent appearance in children’s literature is very obviously set in the past. Margarita Zaharia-Kiousi’s *The Windmill, the Pelican, and the Little Magic Dough*, published in 2019, centres on a fully-sailed mill whose operation is vital to the community and to the story. When Aeolus absents himself, his replacement as deity in command of the winds is Mrs Ninemia—calm, chic, but idle. The obsession with her own appearance leads to a dereliction of duty, and the traditional way of making flour comes to a halt. It is the (unnamed) pelican, returning the generosity he receives at the fish market every morning, whose “love, tenderness, and charity” enables the

meagre remaining dough to magically avert starvation (Zaharia-Kiousi 2019: n.p.). Having performed a “miracle” and “resurrected” his friends (Zaharia-Kiousi 2019: n.p.), the pelican thus becomes the saviour of the island, just as he has played his part across the decades in developing the tourism which has transformed Mykonian fortunes.



Figure 2: a brief of Petroses in Chora (2021). (Photo: Tor Wills)

CONCLUSION

The Mykonos mascot is ubiquitous in today’s tourist shops, immortalised as fridge magnets and mugs, coasters and cushions, ceramic models and soft toys (figure 2). To enjoy views of the waterfront, visitors can dine at the *Pelican*, and, as an indicator of longevity, the menu of a restaurant in the backstreets proudly displays a photograph of the owner with the 1980s Petros. However, as Barbara Allen has explored in other contexts, pelicans are, if anything, “an afterthought, a bonus for tourists” (Allen 2019: 8). Tour

guides in the narrow lanes of Chora direct the attention of their cruise-line charges towards Little Venice and the row of six restored (but now sailless) windmills on the skyline. As for the package-holiday arrivals, whilst appreciating the aesthetic potential of such Instagram-friendly locations they inevitably spend the vast majority of their time on the more hedonistic pleasures of bars and beaches. A mural which currently decorates one of the largest clubs posits a somewhat bizarre comparison in its claim to be the premier island attraction for tourists: "What Acropolis is for Greece, Paradise Beach is for Mykonos".



Figure 3: effigy of Petros, Folklore Collection of Mykonos, Chora. (Photo: Tor Wills)

For the present author visiting Mykonos in the summer of 2021, the pelican himself was for many days conspicuously absent.¹ The closest to his full-scale presence seemed to be a bizarre, feathered papier-mâché effigy perched high on a shelf in the basement of the Folklore Museum (figure 3).

1. For a commentary on conducting research in Greece during the pandemic, see Wills 2020b.

When questioned about Petros' whereabouts, the most common response given by locals was Niko's Taverna, not far from Paraportiani, the haunt indeed recorded by "Happy Traveller" on YouTube. Mid-afternoon is too early, a non-committal waiter shrugs, but by the evening Petros had apparently already left to rest in a non-specified "special place". Eventually, a museum custodian grudgingly indicates the Cine Manto, whose listings magazine describes a "tropical jewel" offering "a shelter from the sometimes bustling and energetic lifestyle of Mykonos" (*Cine Manto* 2021: 4). Such promotional literature neglects to mention that this open-air oasis also serves as a refuge for a pelican. The aviary is tucked into a corner, inconspicuous even to the cinema-goers who arrive when darkness falls for the two showings at 9 and 11pm. In the far corner of the cage is a crate, and in the crate hides Petros. When his kindly keeper comes to tidy up, he ventures out, seeming to enjoy her calm stroking of his feathers and her cuddling of his neck. Sporadically preening himself, he is otherwise motionless. In comparison with the pink tinge suggested by a portfolio of photographs exhibited just a decade ago (Chanioti and Rousounelos 2010), his feathers have now turned to white. Some of the postcards available for sale across town remain from a time when pelicans were still physically at the heart of the Mykonos visitor experience. Dated 2007, these show a *trio* of birds waddling through the streets, gathering hopefully at the port alongside the returned fishing boats, and mingling with tourists at the windmills. Today's sole-surviving "Petros"—his absence from the streets explained by one shopkeeper as due to being "very old" (although he cannot, of course, pre-date the 1980s)—is living literally in retirement amongst elderly humans playing early-evening *tavli* whilst they await a re-run of *The Sting* (figure 4).

Despite his lack of visibility for most visitors, Petros is not subject to Barbara Allen's concern that "the knowledge and use of the legend may, however, slowly slip away" (Allen 2019: 133). The pelican continues to exist not merely through tourist paraphernalia but in books which are available in the town's shops such as Zaharia-Kiousi's from 2019. Generations of children have thus now been exposed to depictions of Petros as a loyal friend, as a saviour of Mykonian livelihoods (and of church openings), but more generally as emblematic of an island which wholeheartedly welcomes the unconventional as well as the glamorous. In acknowledgement of his age and retired status, however, the most recent literary adventure is very much set in the pelican's, and Mykonos', past. This suggests that fresh interpretations will emerge only with the appearance on Mykonos of the next, younger incarnation of Petros the Pelican.



Figure 4: today's Petros resting in his enclosure at the Cine Manto, Mykonos, August 2021.
(Photo: Tor Wills)

REFERENCES CITED

- Adams, Phoebe-Lou (1965), *A Rough Map of Greece*, London: Hutchinson.
- Aldrich, Robert (1993), *The Seduction of the Mediterranean: writing, art and homosexual fantasy*, London and New York.
- Allen, Barbara (2019), *Pelican*, London: Reaktion.
- Anderson, Patrick (1958), *First Steps in Greece*, London: Chatto and Windus.
- Andrews, Bryan (2020), *Mykonos: a novel*, self-published.
- "Aurelia" (2002), "Cyclades Sisters: two goddesses and a temptress", in Sylvia Cook and Terry Cook (eds.), *The Greek-o-File*, vol. I, Slough: no publisher, 37-45.
- Bent, J. Theodore (2002), *The Cyclades*, ed. Gerald Brisch, Oxford: Archaeopress.
- Bousiou, Pola (2008), *The Nomads of Mykonos: performing liminalities in a "queer" space*, New York and Oxford: Berghahn.
- Braddock, Joseph (1967), *Some Greek Islands: the shores of light*, London: Robert Hale.
- Chanioti, Vivi and Dimitris Rousounelos (2010), *Mykonos - The Pelican Spirit*, Mykonos: Scala Gallery.
- Cine Manto Mykonos: Movie Guide 2021*.
- Davidson, James (1999), *One Mykonos*, London: Profile Books.
- Dicks, Brian (1986), *The Greek Islands*, London: Guild Publishing.
- Durrell, Lawrence (1978), *The Greek Islands*, London: Faber and Faber.
- Fenton, Edward (1963), *An Island for a Pelican*, illustrated by Dimitris Davis, New York: Doubleday.
- Gifford, Eric (1939), *East of Athens*, London: The Travel Book Club.
- Grecian (Fraport Greece Official Magazine): The South Edition*, 2019, Issue 4, Athens: Identity Media.
- Greece is: Mykonos* (2018), Issue 29, Athens: Exerevnitis-Explorer.
- Greek National Tourism Organization (1992), *Greece*.
- Grimaud, Renée (2005), *The Greek Islands*, photographs by Patrick de Wilde, London: Hachette.
- Happy Traveller, 2014, "Petros the Pelican of Mykonos", YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Ldld--X8PV8>, accessed 23 May 2021.

- Kamenidou, Irene, Spyridon Mamalis, & Contantinos-Vasilios Priporas (2009), "Measuring destination image and consumer choice criteria: the case of Mykonos island", *Tourismos: An International Multidisciplinary Journal of Tourism*, 4/3: 67-79.
- Knoepfmacher U. C. (2009), "Children's texts and the grown-up reader", in M.O. Grenby and Andrea Immel (eds.), *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 159-173.
- Kubly, Herbert (1970), *Gods and Heroes*, London: Gollancz.
- Liddell, Robert (1954), *Aegean Greece*, London: Cape.
- Maravel, Gailanne (2015), *Yiassou, Peter*, illustrated by Elizabeth Moisan, Cape Cod: Cape Bird Books.
- Markwell, Kevin (2015), "Birds, beasts and tourists: human-animal relationships in tourism", in Kevin Markwell (ed.), *Animals and Tourism: understanding diverse relationships*, Bristol: Channel View Publications, 1-23.
- Marvin, Garry (2010), "Wolves in sheep's and other clothing", in Dorothee Brantz (ed.), *Beastly Natures: animals, humans and the study of history*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 59-78.
- Matthews, Carola (1968), *The Mad Pomegranate Tree: an image of modern Greece*, London: Macmillan.
- McCabe, Robert (2018), *Mykonos: portrait of a vanished era*, New York and London: Abbeville Press.
- McGilchrist, Nigel (2010), *Mykonos and Delos (McGilchrist's Greek Islands)*, London: Genius Loci Publications.
- Pathé (1965), newsreel on YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Ug3yeRL_NXo, accessed 23 May 2021.
- Patrick, Bo (1988), *Whitewash and Pink Feathers: the story of Petros the Pelican*, Mykonos: no publisher.
- Payne, Robert (1961), *The Splendour of Greece*, London: Robert Hale.
- Payne, Robert (1965), *The Isles of Greece*, London: Hamish Hamilton.
- Raeburn, Nancy (1992), *Mykonos*, Minneapolis: New Rivers Press.
- Rousounelos, Dimitris (2004), *Tastes of Sacrifice: the pig feast on Mykonos*, Athens: Indiktos.

- Rudd, David (2009), "Animal and object stories", in M.O. Grenby and Andrea Immel (eds.), *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 242-257.
- Sheldon, Peter (1966), *Greece*, London: Batsford.
- Siger, Jeffrey (2020), *Island of Secrets*, Naperville, Illinois: Poisoned Pen.
- Simpson, Colin (1969), *Greece: The Unclouded Eye*, London: Hodder and Stoughton.
- Stott, M. (1973), "Economic transition and the family in Mykonos", *The Greek Review of Social Research*, 17: 122-133.
- Tooze, Ruth (1964), *Nikkos and the Pink Pelican*, pictures by Janina Domanska, New York: Viking.
- Webster, Trevor (1986), *Where to go in Greece*, London: Settle and Bendall (Wigmore) in association with Thomson Holidays, 2nd edition.
- Welsman, Ernest (1956), *Your Holiday in Greece*, London: Alvin Redman.
- Wills, David (2020a), "Durrells and donkeys: the representation of animals, Greeks, and Corfu in Gerald Durrell's *The Donkey Rustlers*", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 44/1: 154-169.
- Wills, David (2020b), "A modern Greek drama: imagining Andros in lockdown", *Literary Geographies*, 6/2: 274-277.
- Zaharia-Kiousi, Margarita (2019), *The Windmill, the Pelican, and the Little Magic Dough*, illustrated and translated by Ioanna Heimona, Mykonos: no publisher.

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΜΟΝΤΗ

Μαρία Παύλου

The paper focuses on and attempts to explore the notions of time and temporality in the poetry of the Greek-Cypriot poet Costas Montis. Emphasis is laid upon the various and multifarious ways in which Montis refers to, approaches, measures, and tries to come to grips with time especially in his short poems.

Ο Κώστας Μόντης είναι, κατά κοινή ομολογία, ένας από τους σημαντικότερους Κύπριους ποιητές και, σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη, από τους λίγους Έλληνες ποιητές που κατάφεραν να εκφράσουν «όχι μόνο κάποιες καίριες στιγμές αίσθησης και σκέψης της εφήμερης ζωής μας, μα και ολόκληρον τον πλούτο της γλωσσικής, ιστορικής και πολιτισμικής παράδοσης του Μείζονος Ελληνισμού».¹ Παρόλα αυτά, το πολυπληθές και «ιδιόρρυθμο» (Πιερής 1984: 135) έργο του Μόντη δεν έχει μελετηθεί ακόμη στον βαθμό και με τη μεθοδικότητα που του αξίζει, με αποτέλεσμα πολλές πτυχές της θεματικής, της ποιητικής και γενικότερα της γραφής του να παραμένουν εν πολλοίς άγνωστες και ανεξερεύνητες.² Η παρούσα εργασία στόχο έχει να εξετάσει και να αναδείξει μια συγκεκριμένη πτυχή του ποιητικού έργου του Μόντη: τη διαλεκτική που αναπτύσσει ο ποιητής με τον χρόνο και την απaráμιλλη ευαισθησία και διεισδυτικότητα με την οποία πραγματεύεται το ζήτημα της χρονικότητας—του τρόπου, δηλαδή, με τον οποίο οι άνθρωποι βιώνουν και αντιλαμβάνονται τον χρόνο: πώς τον μετρούν, πώς τον θυμούνται, πώς τον αναμένουν, πώς συλλαμβάνουν το πέρασμά του, πώς αναμετρούνται μαζί του στα μαρμαρένια αλώνια. Η επιλογή αυτή οφείλεται, αφενός μεν στο ότι το συγκεκριμένο ζήτημα δεν έχει αποτελέσει μέχρι σήμερα αντικείμενο ειδικής και εκτενούς μελέτης, με εξαίρεση κάποιες σημαντικές εργασίες για τη θέση της ιστορίας στο ποιητικό έργο του Μόντη.³ Αφετέρου δε, στην περίοπτη θέση που κατέχει η έννοια του χρόνου στο μοντικό ποιητικό σύμπαν. Από τη μια, οι ώρες, οι μέρες, οι μήνες, τα χρόνια, οι εποχές, είναι χρονικά μεγέθη που, ενίοτε προσωποποιημένα (Γαλάζης 2008: 89-90), επανέρχονται σταθερά και τακτικά στην ποίηση του Μόντη. Από την άλλη, το ποιητικό εγώ

1. Σαββίδης (1984) 212. Βλ. επίσης Χριστοφίδης (1984) 103. Σύμφωνα με τον Παπαλεοντίου (2006: 9), ο Μόντης «είναι ο πρώτος σύγχρονος κύπριος συγγραφέας που κατάφερε να κερδίσει το ενδιαφέρον της ευρύτερης νεοελληνικής (κάποτε και της διεθνούς) κριτικής».

2. Για το ζήτημα αυτό βλ. και το σχόλιο της Ντέλλα (2008) 129-130.

3. Βλ. Ζήρας (1985)· Γεωργής (1999)· Λοϊζίδη (1999)· Παπαλεοντίου (2006)· Αθανασοπούλου (2008).

συχνά εμφανίζεται να στοχάζεται πάνω στον χρόνο, να θλίβεται με το πέρασμά του, να φοβάται και συνάμα να αγανακτεί με τον θάνατο, να θυμάται με νοσταλγία ή πόνο το παρελθόν, να αγωνιά για το μέλλον, να πικραίνεται με το παρόν, να συμψύρει τις τρεις διαστάσεις του χρόνου σε έναν «χαώδη πολτό» (Κοκόλης 2008: 295), συντελώντας έτσι εν τέλει στο αθόρυβο γκρέμισμά του. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ανδρέας Χριστοφίδης (1984: 30): «Η ευαισθησία απέναντι στα πράγματα, στα μόρια του χρόνου, στη ροή της συνειδήσεως, συνοδεύει τον Μόντη επίμονα την κάθε στιγμή όπου είναι άγρυπνος και στα όνειρα που συμπληρώνουν την πραγματικότητα της ημέρας».

Ο διάλογος που ανοίγει ο Μόντης με τον χρόνο δεν αποτελεί, βεβαίως, ίδιον της ποίησής του, αφού ο χρόνος σε όλες τις εκφάνσεις του—κοσμικός και ανθρώπινος, κάθετος και οριζόντιος, γραμμικός, κυκλικός και ασπειροειδής—διήκει αλλά και ορίζει την ποίηση στην ολότητά της, άλλοτε σε μεγαλύτερο και άλλοτε σε μικρότερο βαθμό.⁴ Μολονότι, όμως, ο Μόντης συναντιέται και συνομιλεί συνειδητά ή ασυνείδητα με πλειάδα ποιητών, Ελλήνων και ξένων, που στοχάζονται πάνω στο πρωτεύικό πρόσωπο του χρόνου και στεύδουν να θρυμματίσουν τη «συμβατική του υπόσταση»,⁵ αυτό που τον διακρίνει είναι η ενσυνείδητη επιλογή του να προσδιορίζει τα ολιγόστιχα ποιήματά του—σήμερα κατατέθειν της ποιητικής του—με έναν ακραιφνώς χρονικό όρο, τον όρο «στιγμή», προσκαλώντας και προκαλώντας έτσι τον αναγνώστη του σε ένα αδιάλειπτο χρονικό αλισβερίσι.⁶

Στο ευρετήριο ιστορικών όρων για τα ποιήματα του Μόντη που έχει συντάξει η Στέλλα Κασίδου, στη θεματική «Χρόνος» εντοπίζονται 178 αναφορές σε ιστορικά γεγονότα (2008: 207-208). Από αυτές, 81 αφορούν χρονικούς προσδιορισμούς, 17 ημερομηνίες και 80 χρονολογίες εκ των οποίων η συντριπτική πλειοψηφία αφορά τη σύγχρονη εποχή.⁷ Ο αριθμός των αναφορών σε ιστορικά γεγονότα δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητος, ιδιαίτερα εάν λάβουμε υπόψη ότι, αντίθετα με ποιητές όπως ο Σεφέρης ή ο Καβάφης, ο Μόντης δεν συνηθίζει να μιλά για το παρόν μέσα από τα κάτοπτρα του ιστορικού παρελθόντος (Γεωργής 1999: 362) και δηλώνει ευθαρσώς ότι είναι «άθως από ιστορία» (1970, *Άπαντα Α'* 151). Στην παρούσα μελέτη δεν θα μας απασχολήσει ο νευρώδης τρόπος με τον οποίο ο Μόντης αποδομεί την καθιερωμένη αντίληψη περί αντικειμενικότητας και εγκυρότητας της Ιστορίας, ξεγυμνώντας τις εθνικιστικές, ιδεολογικές και πολιτικές αποχρώσεις που αυτή δύναται

4. Βλ. σχετικά τη μελέτη της Τσικρισή-Κατσιανάκη (2000).

5. Βλ. το σχετικό κείμενο του Ελύτη (1992) «Χρόνος Δεσμούτης και Χρόνος Λυόμενος», 358.

6. Ο ίδιος ο Μόντης κάνει αναφορά σε τρεις ποιητές από τους οποίους δέχτηκε επιδράσεις: τον Καβάφη, τον Καρυωτάκη και τον T.S. Eliot. Βλ. τη συνέντευξη του Μόντη στο περιοδικό *Διαβάζω* (1985: 67), όπως επίσης τα ποιήματα στα οποία γίνονται ρητές αναφορές στους τρεις αυτούς ποιητές (π.χ. 1969, *Άπαντα Α'* 151· «Περί ποιήσεως» 1974, *Άπαντα Α'* 1025). Για τη σχέση του Μόντη με τον Καρυωτάκη βλ. Πιερής (1991) 219-242, για τη σχέση του με τον Καβάφη βλ. Μελκή-Χρηστίδη (1999) 449-455. Για τη σχέση του με τον T.S. Eliot βλ. τώρα Ροδίτης (2015). Γενικά για τον διάλογο και αντίλογο του Μόντη με την προηγούμενη λογοτεχνική παράδοση βλ. Πιερής (1996).

7. Οι χρονολογίες αφορούν κυρίως τη σύγχρονη εποχή, αρχίζοντας από το 1940 εστιάζοντας στην περίοδο 1955-59, μέχρι το 1980. Από την αρχαιότητα ο Μόντης αναφέρεται στο 1000 π.Χ., στο 700 π.Χ. και τον ΙΓ' αιώνα π.Χ. βλ. Κασίδου (2008: 208). Βλέπε επίσης Γεωργής (1999) 363.

να προσλάβει. Ούτε και θα σταθούμε στις αναφορές που κάνει σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα του απώτερου ή πρόσφατου παρελθόντος,⁸ αν και θα γίνει μνεία σε μείζονα ιστορικά γεγονότα, όπως ο απελευθερωτικός αγώνας του 1955-59 και η τουρκική εισβολή του 1974, τα οποία επιφέρουν τόσο βαθιές και κάθετες τομές σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, που αναπόδραστα αφήνουν το οδυνηρό και ανεξίτηλο αποτύπωμά τους στη βιωματική εμπειρία του χρόνου. Αν και ο ίδιος ο Μόντης σε συνέντευξή του το 1985 εξέφρασε την «έγνοια» του ότι δεν έδωσε ό,τι έπρεπε για την τουρκική εισβολή,⁹ όλη η ποιητική παραγωγή του από την αποφράδα μέρα και εξής είναι κατάστικτη με «στιγμές» της εισβολής.

Καθότι κύριο μέλημα της παρούσας εργασίας είναι να προσφέρει μια πρώτη, πιο συστηματική εξέταση της στάσης που υιοθετεί ο Μόντης σε σχέση με τον χρόνο και τη χρονικότητα, από την πληθώρα της ποιητικής παραγωγής του έχει σταχυολογηθεί ένας ικανός αριθμός ποιημάτων που άπτονται της συγκεκριμένης θεματικής, προλειαίνοντας έτσι το έδαφος για περαιτέρω έρευνα.¹⁰ Αναμφίβολα, η πολυπλοκότητα της έννοιας του χρόνου και το μέγεθος του ποιητικού έργου του Μόντη καθιστούν ανέφικτη την ενδελεχή και σφαιρική πραγμάτευση του υπό εξέταση ερωτήματος, κατά συνέπεια η παρούσα μελέτη θα εστιάσει κυρίως στον βιωματικό Μόντη και σε κάποιες άμεσες και ρητές αναφορές του ποιητή τόσο στον χρόνο γενικά όσο και στον χρόνο ως βίωμα, χωρίς να επεκταθεί ιδιαίτερα στη χρονικότητα της ίδιας της ποίησής του, στο πώς, δηλαδή, η ιδιότυπη μικρή φόρμα των ποιημάτων του, οι χρόνοι των ρημάτων, η στίξη ή τα σχήματα λόγου προβάλλουν και επιχειρούν να αναδομήσουν το βίωμα του χρόνου μέσω της συμπύκνωσης, της επιμήκυνσης κ.λπ.¹¹

Εξωτερικός vs εσωτερικός χρόνος

Ο φυσικός χρόνος εκλαμβάνεται συνήθως ως μια ατελείυτη και ακατάπαυστη ροή χρονικών στιγμών, μια παράταξη από ομοειδή αλλά διακριτά «τώρα», τα οποία λειτουργούν ως πλαίσιο εντός του οποίου πραγματώνονται τα διάφορα γεγονότα. Μολονότι αυτός ο απόλυτος, «τακτοποιημένος» και άχρωμος εξωτερικός χρόνος των ρολογιών και των ημερολογίων απαντά και στον Μόντη—δεν είναι λίγες οι φορές που το ποιητικό εγώ τοποθετεί πρόσωπα, πράγματα και γεγονότα με χρονική ή χρονολογική ακρίβεια¹²—ο ρόλος του προσομοιάζει

8. Βλ. ενδεικτικά «Τουτανχαμόν» (1960, *Άπαντα* Α' 436)· «Ούγος Α» (1960, *Άπαντα* Α' 435)· «Πρωταγόρας ό Δημοτέλους» (1958, *Άπαντα* Α' 416)

9. Για το συγκεκριμένο απόσπασμα από τη συνέντευξη του Μόντη βλ. Παπαλεοντίου (2006) 90.

10. Θα πρέπει να σημειωθεί από την αρχή ότι η διερεύνηση στηρίχθηκε πρωτίστως στα ποιήματα μικρής φόρμας του Μόντη, καθώς κρίθηκε ότι τα τρία εκτενέστερα και συνθετότερα *Γράμματα στη Μητέρα* χρήζουν ειδικής εξέτασης ως τριλογία.

11. Για το ζήτημα της χρονικότητας της ίδιας της αφήγησης, βλ. την εξαιρετική τρίτομη μελέτη του Ricoeur, κυρίως τον δεύτερο τόμο (1985), ο οποίος είναι αφιερωμένος στη λογοτεχνία.

12. Βλ., π.χ., «Ταξίδι στην Αθήνα το 1945» (1946, *Άπαντα* Α', 940)· «Τά 'φυλακισμένα μνήματα' τὸ 1968» (1969, *Άπαντα* Α' 1004)· «1932 στην Αθήνα» (1974, *Άπαντα* Α', 1025)· «Μόρφου 1938» (1984, *Άπαντα* Α', 1226)· «Εν Κύπρω ἐν ἔτει 1975 (καὶ γενικώτερα)» (1993, *Συμπλήρωμα* Γ', 747).

με αυτόν των *κωφών προσώπων* της τραγωδίας· είναι παρών, περ φέρεται, παρατηρεί, ακούει αλλά ποτέ δεν πρωταγωνιστεί. Πρωταγωνιστής στο μονακό σύμπαν είναι ένας χρόνος δρων, ελαστικός, ευμετάβλητος, ποικίλος, γεμάτος πάθη, ορμή και δύναμη· ένας χρόνος που απεκδύεται το απόλυτο ένδυμα του και συζεύγνυται άρρηκτα με τον χώρο, κοιτώντας με τα καλειδοσκοπικά μάτια του ξεχωριστά τον κάθε δρόμο, το κάθε σπίτι, τον κάθε άνθρωπο:

Κάτι περιμένει αυτή ή ώρα
που σταμάτησε άπάνω άπ' τη Λευκωσία
χωρίς άναπνοή, χωρίς σφυγμό,
σαν ακίνητη φτερούγα
καί κυτάζει μ' ένα πλατύ βλέμμα
κάτω άπ' τόν τρούλλο τής χούφτας της,
καί κυτάζει με χιλιάδες ψηφιδωτά μάτια
ένα για τόν κάθε δρόμο,
ένα για τὸ κάθε σπίτι,
ένα για τόν κάθε άνθρωπο.

(1960, *Άπαντα* Α' 43)

Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο τον Μόντη δεν είναι ο απόλυτος και αντικειμενικός χρόνος της φυσικής και των μαθηματικών, αλλά ο «ενανθρωπισμένος»—ας μου επιτραπεί ο όρος—χρόνος· ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο οι άνθρωποι συλλαμβάνουν, βιώνουν, συγχρωτίζονται και εγκολπώνονται τον χρόνο. Από τη μια, μέσω της συνείδησης ο εξωτερικός χρόνος τρέπεται από περιέχον σε περιεχόμενον και δύναται να ενυπάρχει μέσα μας λαμβάνοντας μια εντελώς διαφορετική μορφή. Όπως το είχε θέσει ο Γάλλος φιλόσοφος Ανρί Μπερζόν, ο πρώτος που μίλησε με συστηματικό τρόπο για την έννοια του «εσωτερικού χρόνου», ο εσωτερικός χρόνος μοιάζει με μια άμορφη μάζα και το νερό ενός ποταμού που κινείται αδιάκοπα και βρίσκεται συνεχώς εν τω γίνεσθαι, σε διαρκή μεταβολή. Από την άλλη, μολονότι ο εξωτερικός, κοινός για όλους χρόνος, μετριέται με ακρίβεια με συμβατικές μονάδες μέτρησης, όπως είναι οι ώρες, τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα, ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι βιώνουμε το βέλος του φυσικού χρόνου βρίσκεται σε απόλυτη συνάρτηση με ένα σύνθετο πλέγμα υποκειμενικών και εσωτερικών παραγόντων. Έτσι, για παράδειγμα, αν και η τουρκική εισβολή αποτελεί ένα ακόμη γεγονός στην ιστορική γραμμή του χρόνου, επιφέρει μια τόσο βαθιά και κοσμοϊστορική τομή στον χρόνο για την Κύπρο και τον κάθε Κύπριο ξεχωριστά, ώστε τα πάντα πλέον να ορίζονται με ένα «προ» και ένα «μετά» της εισβολής:

Στην παρούσα εργασία η παράθεση των ποιημάτων του Κώστα Μόντη γίνεται από την έκδοση των *Απάντων* (τρεις τόμοι με συνεχή σελιδαρίθμηση) και των *Συμπληρωμάτων των Απάντων* από το Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη (1987-1993). Για τα *Συμπληρώματα* Ε', ΣΤ', Ζ' (1997-2002) χρησιμοποιήθηκε η έκδοση των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Πέρα από τον τόμο των *Απάντων/Συμπληρωμάτων* και τις αντίστοιχες σελίδες, για κάθε ποίημα ή απόσπασμα κρίθηκε σκόπιμο να δίνεται επιπρόσθετα το έτος της πρώτης έκδοσης. Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία και η στίξη της έκδοσης των *Απάντων/Συμπληρωμάτων* σε όλες τις περιπτώσεις. Για τα προβληματικά σημεία και τις ελλείψεις της έκδοσης των *Απάντων* του Μόντη βλ. τις εύστοχες παρατηρήσεις του Δανόπουλου (2016).

ΠΕΝΤΕ ΜΙΛΙ ΤΗΣ ΚΕΡΥΝΙΑΣ

Έκεῖ οἱ περὶ
εἶδαν ἀπλῶς μιὰν ἀνθισμένη κύπερη
κ' ἔτσι ποὺ ἦταν παιδιὰ
δὲν πρόσεξαν ὅτι ἦταν
σταματημένο τὸ ρολοὶ τῆς στὴν καρδιά.

(1976, *Ἀπαντα* Α' 1046)

«ΣΤΙΓΜΕΣ» ΤΗΣ ΕΙΣΒΟΛΗΣ
Κύτα ποὺ γελάμε σ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία!
Καὶ δὲν εἶν', ξέρεις, πολὺ παλιά.

Πικρὴ θάλασσα τῆς Κερύνιας,
ποὺ πρέπει ν' ἀποσύρουμε πιά
τοὺς στίχους ποὺ σοῦ γράψαμε!
(1975, *Ἀπαντα* Α' 229)

Αλήθεια, θυμᾶσαι ποὺ γελούσαμε πρὶν;

(1975, *Ἀπαντα* Α' 231)

Ο χρόνος των ρολογιῶν μετρά πάντοτε με τον ἴδιο ρυθμό: μια ὥρα ἔχει ακριβῶς 60 λεπτά και ἓνα λεπτό 60 δεύτερα. Εντούτοις, οἱ ὥρες ἄλλοτε μοιάζουν να επιταχύνουν το βῆμα τους, ἄλλοτε να τρέχουν με ἱλιγγιώδη ταχύτητα, ἄλλοτε να επιβραδύνουν ἢ ἀκόμη και να παραμένουν στάσιμες· ἓνα λεπτό μπορεῖ να φαντάζει αἰωνιότητα και τούμπαλιν:

Τί ἄργα ποὺ περνᾶν οἱ ὥρες
ὅταν θῆς νὰ περάσουν γρήγορα,
τί γρήγορα ποὺ περνᾶν
ὅταν θῆς νὰ περνᾶν ἄργα.

(1997, *Συμπλήρωμα* Δ' 86)

Αὐτό τον εὐπλάστο και ευμετάβλητο «ενανθρωπισμένο» χρόνο εἶναι ποὺ προκρίνει με σθένος σε πολλὰ ποιήματά του και ο Μόντης ως τον πιο αληθινὸ και ἀξιοπῆστο, ἐκφράζοντας συχνά την καχυποψία του γιὰ τὴ δῆθεν ἀκρίβεια και ἀντικειμενικότητα του ἐξωτερικοῦ, ποσοτικοποιημένου ωρολογιακοῦ ἢ ἡμερολογιακοῦ χρόνου. Μάλιστα, δὲν εἶναι λίγες οἱ φορές ποὺ ο ποιητὴς με τὴ μορφὴ επαναστατικῆς πρόσκλησης προειδοποιεῖ νὰ μὴν ἐμπιστευόμαστε τυφλὰ τὰ ρολόγια και νὰ μὴν εἴμαστε ὑπόδουλοί τους, ἀλλὰ παίρνοντας τους ωροδείκτες στα χέρια μας νὰ ἀπεγκλωβιστοῦμε ἀπὸ τὰ δεσμά τους:

Προσέχετε τὰ ρολόγια ὅταν χτυπᾶν,
μὴν τὰ ἐμπιστευόσαστε, μετρᾶτε.

(1962, *Ἀπαντα* Α' 58)

Λησμόνησαν, λοιπόν, τὴν εὐθύνη τους οἱ ὠροδείχτες;

(1960, *Ἀπαντα* Α' 41)

Ἐλέγχτε τὰ ἡμερολόγια,
χρονομετρήστε τὸ χρόνο,
χρονομετρήστε τὴ διάρροή,
χρονομετρήστε τὴν ἀναχώρησιν.

(1962, *Ἀπαντα* Α' 58)

Ἰδιαίτερη ευαισθησία επιδεικνύει ὁ Μόντης στὴ χρονικότητα τῆς σύγχρονης ἐποχῆς, ὅπου με τὴ βιομηχανικὴ ἐπανάστασιν καὶ τὶς νέες μορφές ἐργασίας ὁ χρόνος, ὄντας πλέον δεσποτικὸς καὶ δεσπότης στὶς ζωές τῶν ἀνθρώπων, ἀνάγεται σὲ ἀλφάδι βάσει τοῦ ὁποῖου ὁργανώνονται καὶ ρυθμίζονται τὰ πάντα—κυρίως στὶς πόλεις καὶ στὰ ἀστικά κέντρα—με τοὺς ἀνθρώπους νὰ πασχίζουν, πολλές φορές ἀνεπιτυχώς, νὰ παραμείνουν συντονισμένοι με τὸν συμβατικὸ χρόνο τῶν ρολογιῶν καὶ τῶν ἡμερολογίων, καὶ νὰ ἀδυνατοῦν νὰ βρουν καιρὸ γιὰ ἀνάπαυσιν καὶ ξεκούρασιν. Μοναδικὸ καταφύγιον οἱ Κυριακές, ποὺ ὁμως κι αὐτές πλέον μοιάζουν νὰ εἶναι μικρότερες καὶ νὰ συγχρωτίζονται σιγὰ σιγὰ με τὶς «καθημερινές», ἀπεμπολώντας ἐτσί τὴ βαθύτερη οὐσία τοὺς:

Πραγματικὰ ἄργησα τόσο πολὺ;
Συγγνώμη, δὲν εἶχα ὥρα.

(1984, *Ἀπαντα* Α' 350)

Ὡς τὶς δέκα τὸ ρολοῖ χτυποῦσε κανονικά.

(1962, *Ἀπαντα* Α' 81)

Ἦρθαν ἔπειτα οἱ μέρες ποὺ δὲν εἶχαν ἡμερομηνία.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 291)

Δὲν ἔχουμε καιρὸ νὰ μένουμε ἤσυχοι,
δὲν ἔχει καιρὸ ἡ πόλις,
δὲν ἔχει καιρὸ ὁ καιρὸς.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 285)

Μιὰ Κυριακὴ ποῦχεις στὴ διάθεσή σου,
μισὴ Κυριακὴ ποῦχεις στὴ διάθεσή σου,
τί νὰ προφτάξης νὰ γράψῃς
καὶ τί νὰ μὴν προφτάξης,
τί νὰ προφτάξης νὰ πῇς
καὶ τί νὰ μὴν προφτάξης.

(1982, *Ἀπαντα* Α' 301)

Ἀπ' ἔξω ἀπ' τὸ παράθυρό μας
περνᾷ συνέχεια τὸ Σαββατόβραδον.

(1970, *Ἀπαντα* Α' 170)

Ποιὸς θὰ μᾶς ξαναδώσῃ ἐκεῖνο τὸ Σαββατόβραδον
ποῦχε μπροστά του τὴν Κυριακή;

(1962, *Ἀπαντα* Α' 67)

Διέρρευσε κι' αυτή ή εβδομάδα στρογγύλη,
χωρίς αρχή, χωρίς τέλος.

(1976, *Απαντα* Α' 238)

Μολονότι τα κοινωνικά προβλήματα απασχολούν τον Μόντη κυρίως στα πεζά του (Μαυρίης 1996: 23), το συνεχές τρέξιμο και η φρενίτιδα της σύγχρονης εποχής, αποτυπώνονται εύγλωττα στο ποίημα «Χωρίς Ανάπαυση», ένα από τα εκτενέστερα ποιήματα των *Στιγμών*, ενώ γύρω από τον ίδιο άξονα περιστρέφεται και το ποίημα «Υπάλληλοι»: ¹³

ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΠΑΥΣΗ

Δέν ξέρω πώς ξγινε
καί περιπλεχτήκαμε τόσο πολὺ
μὲ τόσες σκέψεις κ' ἔγνοιες καὶ προβλήματα
ποὺ νὰ μὴ μπορούμε πιά
νὰ πάrouμε ἕνα σπόγγο
καὶ νὰ τὰ σβήσουμε λίγη ὥρα
ἀπ' τὸν πίνακα τοῦ κουρασμένου μας μυαλοῦ.
Δέν ξέρω πὼς αὐτὸ τὸ μυαλὸ
δέν ἔχει πιά πόδια ν' ἀπλώσῃ στὴν ἀνάπαυση,
δέν ἔχει στενὰ παπούτσια νὰ πετάξῃ
μ' ἀνακούφιση τὸ βράδυ μακριά,
δέν ἔχει βλέφαρα νὰ κλείσουν τὰ μάτια του,
δέν ἔχει στόμα γιὰ χασμουρητό.
Εἰκοσιτέσσερις ὥρες τὸ εἰκοσιτετράωρο
τὸ κρατᾶν ἄγρυπνο καὶ τ' ἀνακρίνουν οἱ ἀστυνομικοὶ
μὲ τὸ ἡλεκτρικὸ φανάρι καρφωμένο στὸ πρόσωπό του.
"Ὅλα μποροῦν νὰ ὑπάρξουν,
ἡ θάλασσα μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ
κι' ὅμως ἐμεῖς δὲ μπορούμε
νὰ καθήσουμε στὸ βράχο
καὶ νὰ τὴν κυτάξουμε σὰν πρὶν
πλατειά, χωρὶς αἰχμή, χωρὶς σκέψη.
"Ὅλα μποροῦν νὰ ὑπάρξουν
κι' ὅμως ἐμεῖς δὲ μπορούμε πιά νὰ συγκεντρωθοῦμε
σὲ μιὰ κάποια μικρούλα, νοσταλγημένη ἀνάπαυση.

(1958, *Απαντα* Α' 413)

ΥΠΑΛΛΗΛΟΙ

"Ἔτσι ποῦμαστε κλεισμένοι ἐδωμέσα στὸν ἔχτον ὄροφο
κ' ἴδρωκοτᾶμε μ' ἡλεκτρικὸ φῶς νύχτα καὶ μέρα,
ξέρεῖ ὁ ἥλιος ποῦ λείπαμε;
"Ἔτσι ποῦμαστε κλεισμένοι ἐδωμέσα στὸν ἔχτον ὄροφο
κ' ἴδρωκοτᾶμε μ' ἡλεκτρικὸ φῶς νύχτα καὶ μέρα,
ξέρεῖ ἡ γῆ ποῦ λείπαμε,

13. Βλ. ἐπίσης *Κρατικοὶ Ὑπάλληλοι* (1970, *Απαντα* Α' 515).

ξέρει ὁ Θεός,
τούς εἶπε κανεῖς;

(1980, *Άπαντα* Α' 666)

Αυτός ο χρόνος δυνάστης, που κρέμεται σαν δαμόκλειος σπάθη πάνω από τα κεφάλια μας, καταδικάζοντάς μας σε συνεχή κατάσταση πανικού και θρυμματίζοντας ανελέητα κάθε δυνατότητα ελεύθερου χρόνου, ευθύνεται—εν μέρει τουλάχιστον—για την απώλεια της ξεγνοιασιάς που μας πλημμύριζε όταν, παιδιά ακόμα, σχολάγαμε από το σχολείο κι είχαμε μπροστά μας άπλετο χρόνο για να παίξουμε ή να ξεφλουδίσουμε ανέμελοι αμύγδαλα κατηφορίζοντας άργα από τις πλαγιές των βουνών:

Χάσαμε εκείνη την αίσθηση του παιδιοῦ
πού σχολάζει ἀπ' τὸ σχολεῖο.
(1965, *Άπαντα* Α' 94)

Οἱ τσέπες μας πού ἦταν πρὶν
γεμᾶτες ἀμύγδαλα
(τ' ἀμύγδαλα ἔχεις πολλὴ ξεγνοιασιά
ὅταν τὰ ξεφλουδίζης
κατηφορίζοντας ἄργα τὴν πλαγιὰ τοῦ βουνοῦ),
τώρα εἶναι γεμᾶτες πανικό.

(1958, *Άπαντα* Α' 16)

Πλέον ο σχολάζων εκείνος χρόνος, ο εταίρος, ο συνοδοιπόρος, ο συμπότης, ο σύμμαχος, αποτελεί ἴδιον της βουκολικής χωροχρονικής ευτοπίας της υπαίθρου, όπου η αυγή εξακολουθεῖ να χρειάζεται καθημερινά αρκετό χρόνο περμιμένοντας «ένα-ένα τα παράθυρα του χωριού» να ανοίξουν. Μάλιστα, σε αντιδιαστολή με τον σαρωτικό, ισοπεδωτικό και απρόσωπο χρόνο των πόλεων, στο χωριό η αυγή όχι μόνο δεν επείγεται, αλλά ανησυχεῖ κιόλας κάθε φορά που τα παράθυρα των σπιτιών αργούν να ανοίξουν:

Στὰ μέρη μας εἶναι στενὰ συνδεδεμένη μαζί μας ἡ αὐγή.
Κάθε φορά τῆς παίρνει πολλὴ ὥρα
νὰ περιμένη ν' ἀνοίξουν ἕνα-ἕνα τὰ παράθυρα τοῦ χωριοῦ
κι' ἀνησυχεῖ ὅταν ἀργοῦν
καὶ σκύβει καὶ κυτᾶζει ἀπ' τὶς γρίλλιες,
καὶ μπήγει τὸ μικρὸ δάχτυλο καὶ δοκιμάζει τὰ μάνταλα.

(1980, *Άπαντα* Α' 280)

Ο ιλιγγιώδης ρυθμός της ζωής στα αστικά κέντρα συντελεῖ ὥστε η συνέχεια των 24 ωρών που συγκροτοῦν την κάθε μας μέρα να διασπάται και να κομματίζεται «σαν κομφετί» σε πολλαπλά μικρά διαστήματα με ξεχωριστή αρχή και τέλος, τα οποία αραδιάζονται άτακτα και χωρίς συνέχεια το ένα πλάι στο άλλο και τα οποία αδυνατούμε να συντονίσουμε, με αποτέλεσμα και το δικό μας ψυχικό κομμάτισμα, ὅπως σημειώνεται στο πιο κάτω τρίστιχο από τις *Στιγμές*:

Με τόση διάσπαση μέσα μας,
με τόση αποκέντρωση και διαχωρισμούς,
πώς νά προσευχηθούμε σάν άνθρωποι;

(1958, *Άπαντα* Α' 23)

Η ρητορική ερώτηση, με την οποία κορυφώνεται και κλείνει το τρίστιχο και η οποία υπογραμμίζει την αδυναμία των σύγχρονων ανθρώπων ακόμη και να προσευχηθούν με τη δέουσα προσοχή και συγκέντρωση (σάν άνθρωποι) λόγω του εσωτερικού «θορύβου» που προκαλεί η τύρβη της καθημερινότητας, επιτυγχάνει να εκφράσει με τρόπο καίριο την αγωνία και την πικρία του Μόντη για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Στη φράση «σάν άνθρωποι» θα μπορούσε ενδεχομένως να ανιχνεύσει κανείς και έναν υπόρρητο διάλογο του ποιητή με τον T. S. Eliot, ο οποίος στο ποίημα "Dry Salvages" αντιδιαστέλλει τους αγίους, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να βιώνουν αδιαλείπτως την τομή του χρόνου και του άχρονου, με τους κοινούς θνητούς, που δύνανται να βιώσουν το άχρονο και την «ανεπαίσιμη στιγμή» ("the unattended moment"), όπως την ονομάζει, μόνο στιγμιαία και υπό την απαραίτητη προϋπόθεση ότι βρίσκονται σε κατάσταση εσωτερικής ησυχίας.¹⁴ Στο τρίστιχο του Μόντη η ιδιομορφία της σύγχρονης εποχής έρχεται να ακυρώσει και αυτή ακόμη τη δυνατότητα του στιγμιαίου έστω βιώματος του άχρονου.

Το θέμα της διάσπασης του χρόνου και της ασυνέχειας προτάσσεται υπό μορφή ερωτήματος στην προμετωπίδα των *Στιγμών*, της συλλογής που υπήρξε καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία του Μόντη και της οποίας ο τίτλος είναι δηλωτικός της αδιάλειπτης και εναγώνιας «αναμέτρησης» του ποιητή με τον χρόνο και τις στιγμές του:

Ποιός μ'ας κομμάτιασε τη συνέχεια,
ποιός μ'ας τεμάχισε τις ώρες,
ποιός μ'ας διέσπασε τις στιγμές;

(1958, *Άπαντα* Α' 13)

Το ερώτημα δεν παραμένει μετέωρο, αφού ο ποιητής σπεύδει να δώσει απάντηση στο πρώτο τρίστιχο της συλλογής, όπου η διάσπαση των στιγμών παρουσιάζεται ως απότοκος ξέωθεν βίαιης επέμβασης:

Αυτές οι στιγμές που μόλις τελειώσουν
τίς παίρνει ένα χέρι και τίς πετᾷ
χιλιάδες μιλία μακριά.

(1958, *Άπαντα* Α' 14)

14. But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint— / No occupation either, but something given / And taken, in a lifetime's death in love, / Ardour and selflessness and self-surrender. / For most of us, there is only the unattended / moment, the moment in and out of time [...] (*Four Quartets* "Dry Salvages" 201-207). Όπως σημειώνει ο Spender (1975: 2) ο Eliot είχε «εμμονή με τον χρόνο» («obsessed with time»). Ειδικότερα στη συλλογή *Four Quartets* ο χρόνος στις διάφορες εκφάνσεις του αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται όλα τα ποιήματα; βλ. πιο αναλυτικά Kramer (2007).

Στο δεύτερο τρίστιχο, ο κατακερματισμός του χρόνου αισθητοποιείται μέσω ενός ρολογιού με ωροδείκτες που επιδίδονται σε ένα συνεχές μπρος-πίσω, ξεχαρβαλώνοντας έτσι τη συμβατική, κοινή ώρα των 60 λεπτών και των 360 δευτέρων:

Ἔσπασε ξαφνικά τὸ ἐλατήριο
κι' οἱ ὠροδείκτες παραπαίουں μπροστὰ-πίσω
κ' ἡ ὥρα ξεχαρβαλώθηκε.

(1958, *Ἀπαντα* Α' 14)

Σε αυτή την ιδιομορφία της σύγχρονης εποχής, η οποία έχει χαρακτηριστεί ως «εποχή της ασυνέχειας»,¹⁵ και της «διάσπασης»,¹⁶ θα πρέπει να αναζητηθούν, σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη και τα αίτια της μικρής ποιητικής φόρμας που υιοθετεί ο Μόντης, παρόλο που ο ίδιος ο ποιητής σε συνεντεύξεις του ανάγει το ολιγόστιχο της ποίησής του σε παράγοντες όπως η έλλειψη χρόνου, οι δυσκολίες της ζωής αλλά και το άγχος που βίωσε κατά τη διάρκεια του απελευθερωτικού αγώνα 1955-59.¹⁷ Η ποίηση του Μόντη περιστρέφεται γύρω από αυτές τις κονιορτοποιημένες χρονικές στιγμές, σε μια προσπάθεια να επιτύχει αυτό που διακηρύσσει ο Ελύτης στον *Μικρό Ναυτίλο*: να τις αρπάξει από τα πλοκάμια της λήθης, να τους προσδώσει διάρκεια και να τις εντάξει και πάλι σε μια νέα, ποιητική συνέχεια.¹⁸

Ἐκεῖνοι οἱ «στίχοι αὐτοκτονίας»
ποῦ σκοπῖμωσ μᾶς κεντᾶν
μισὴ στιγμοῦλα πρὶν κλείσῃ τὸ βλέφαρο
ξέροντας πῶς ἔστι ἐπὶ θύραις
θὰ ποῦμε ἀπλῶς «αὔριο» καὶ θὰ κοιμηθοῦμε,
ξέροντας πῶς θὰ ποῦμε ἀπλῶς «αὔριο»
κι' «αὔριο» γι' αὐτοὺς δὲ θὰ ὑπάρχη.

(1976, *Ἀπαντα* Α' 243)

Αν και στον αντικειμενικό, εξωτερικό χρόνο με τον όρο «στιγμή» εννοείται ένα πολύ μικρό διάστημα χρόνου, τα χρονικά αυτά όρια υπονομεύονται και τίθενται εντέχνως υπό αμφισβήτηση, καθώς αυτό που διακυβεύεται κάθε στιγμή δύναται να προσλάβει ακόμη και κοσμοϊστορικές διαστάσεις. Μια ελάχιστη «στιγμοῦλα», όπως τονίζει ευσύνοπτα ο Μόντης, μπορεί να είναι «ακαταμέτρητη» και «απροοσμέτρητη»:

Ψέμα οἱ στιγμὲς πῶς εἶν' στιγμὲς.

(1960, *Ἀπαντα* Α' 41)

15. Σαββίδης (1997) 59· Παπαλεοντίου (2008) 159.

16. Σαββίδης (1984) 97. Βλ. επίσης Hokwerda (2008) 69-70.

17. Τα συγκεκριμένα αποσπάσματα σταχυολογούνται από τον Παπαλεοντίου (2008) 170-171.

18. *Μικρός Ναυτίλος* (1985) 53: «Δὲν παίζω μὲ τὰ λόγια. Μιλῶ γιὰ τὴν κίνηση ποῦ ἀνακαλύπτει κανεὶς νὰ σημειῶνεται μέσα στὴ «στιγμή» ὅταν καταφέρνει νὰ τὴν ἀνοίξει καὶ νὰ τῆς δώσει διάρκεια» (Χ).

Ποιά στιγμή ήταν αύτη
που δέν ήταν στιγμή,
που δέν ήταν μέτρο χρόνου;

(1960, *Άπαντα* Α' 41)

Δέν εἶναι μέτρο χρόνου ἡ στιγμή.
Δέν ξέρομε πόσες στιγμές ἔχει μιὰ ὥρα,
Δέν ξέρομε πόσες ὥρες ἔχει μιὰ στιγμή.

(1980, *Άπαντα* Α' 289)

Στιγμή σωστή κι' ἀσάλευτη,
στιγμή μου ἀκαταμέτρητη,
στιγμούλα μου ἀπροσμέτρητη.

(1984, *Άπαντα* Α' 1139)

Ακόμη και σε περιπτώσεις όπου ο όρος «στιγμή» φαίνεται, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, να σημαίνει το ελάχιστο διάστημα χρόνου, μια προσεκτικότερη δεύτερη ανάγνωση αφήνει να διαφανεί ότι αυτό που εξαίρεται δεν είναι τόσο η χρονική διάρκεια καθ' εαυτή, όσο ο αντίκτυπος που δύναται να έχει μια απειροελάχιστη στιγμή στο παρόν, στο μέλλον, ακόμα και στο παρελθόν: μια στιγμή αρκεί για να αποτρέψει μια σφαγή, για να «αγιαστεί» εκ νέου το Ευαγγέλιο, για να επιφέρει τον θάνατο σε δεκάδες παιδιά:

Σᾶς λέω πῶς θὰ τὸ σκοτώναμε τ' ἀρνάκι
μὰ ἦρθε τὴν τελευταία στιγμή
κ' ἔτριψε τὴ μουσουδίτσα του στὸ μαχαίρι μας.

(1960, *Άπαντα* Α' 46)

(ΜΙΧΑΛΑΚΗΣ ΚΑΡΑΟΛΗΣ)

Τὸ Εὐαγγέλιο τ' ἁγίασε χτὲς ξανὰ ἓνα παιδί
δεκαοχτῶ χρονῶν
ποὺ τὸ κράτησε στὰ χέρια του,
ποὺ κρεμάστηκε ἀπάνω του
τὴν τελευταία στιγμή.

(1958, *Άπαντα* Α' 27)

Ἀναλογίζομαι τὰ παιδιά ποὺ σκοτώνονται
μιὰ στιγμή πρὶν ἀπ' τὴν ἀνακωχή!

(1980, *Άπαντα* Α' 276)

Στη διαλεκτική αυτή αντίστιξη εξωτερικού και εσωτερικού χρόνου, στιγμής και διάρκειας, είναι που σπονδυλώνονται τα ποιήματα του Μόντη. Στο ποίημα που ακολουθεί το ποιητικό εγώ συγκρίνει δύο διαφορετικά ημερολόγια, τα οποία, παρόλο που αμφότερα εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό, ενεργοποιούν όμως εκ διαμέτρου αντίθετα συναισθήματα. Στα παλιά «σοφά» ημερολόγια ο χρόνος χωροποιείται σε βάθος, με τις 365 μέρες εκάστου έτους να δίνονται συσσωρευτικά, η μια πάνω στην άλλη, εγείροντας έτσι την εντύπωση ότι ο χρόνος παραμένει στάσιμος και ακίνητος. Αντίθετα, στα νέα ημερολόγια ο χρόνος χωροποιείται σε μήκος και πλάτος, με τις μέρες να τοποθετούνται η

μια πλάι στην άλλη. Για το ποιητικό εγώ τα νέα ημερολόγια μοιάζουν οιονεί νεκροταφεία του χρόνου, καθώς σε αυτά όλες οι μέρες παραμένουν να μας κοιτάνε διαγραμμένες με σταυρούς, οπτικοποιώντας έτσι το πέρασμα του χρόνου και αδιαλείπτως υπενθυμίζοντάς μας τις παρελθούσες μέρες που χάθηκαν ανεπιστρεπτί:

Τὰ παλιά ἡμερολόγια νοσταλγῶ,
τὰ παλιά σοφὰ ἡμερολόγια νοσταλγῶ
ποῦβγανες τὶς μέρες καὶ τὶς πετοῦσες.
Τώρα μένουν ὅλες συνέχεια ἐκεῖ
να σὲ κυτᾶζουν,
τώρα μένουν ὅλες διαγραμμένες ἐκεῖ,
μουντζουρωμένες ἐκεῖ,
νὰ τὶς κυτᾶξης.

(1983, *Απαντα* Α.1, 325)

Τα συμβατικά συστήματα μέτρησης του χρόνου, και δη του ιστορικού χρόνου, στοχοποιούνται και στο επόμενο ποίημα:

Δὲν ἔχουμε δικαίωμα νᾶχουμε χίλια ἔννιακόσια
πενήντα πέντε,
δὲν ἔχουμε δικαίωμα νὰ μετᾶμε ἀπ' τὴ γέννηση
τοῦ Χριστοῦ
μ' ἀπ' τὴ σταύρωσή Του.

(1958, *Απαντα* Α.1, 29)

Μολονότι εκ πρώτης όψεως το θέμα του ποιήματος φαίνεται να εντοπίζεται στην αξιολογική σύγκριση της Γέννησης και της Σταύρωσης του Ιησού, προκρίνοντας τη δεύτερη ως σημαντικότερη (προφανώς διότι το γεγονός της Σταύρωσης έρχεται να καταδείξει αναδρομικά τη σημασία της Γέννησης), η αναδίπλωση της φράσης «δεν έχουμε δικαίωμα» βάζει συνάμα στο στόχαστρο και το αυθαίρετο του χρονολογικού συστήματος, στο οποίο ως ορόσημο και σημείο μηδέν μέτρησης του ιστορικού χρόνου έχει τεθεί συμβατικά η γέννηση του Θεανθρώπου.¹⁹

Πέρα από τα συμβατικά συστήματα μέτρησης του χρόνου ο Μόντης στοχάζεται και πάνω στα περιοδικά, φυσικά φαινόμενα, όπως η εναλλαγή της μέρας με τη νύκτα, οι φάσεις της σελήνης και ο κύκλος των εποχών:

Τὸ τέταρτο
θὰ βρῇ τὶς χαράδρες γεμάτες χειμῶνα,
τὸ τέταρτο φεγγάρι
πέφτει ἔξω ἀπ' τὸν κύκλο.

(1958, *Απαντα* Α' 32)

19. Για μια διαφορετική ανάγνωση του ποιήματος βλ. Ντέλλα (2012) 180.

Σύμφωνοι, μὰ τί νομίζεις;
'Όλα-όλα δυὸ φεγγάρια, τρία φεγγάρια ἔχει τὸ καλοκαίρι.

(1958, *Άπαντα* Α' 32)

Συχνὰ πυκνὰ προβληματίζεται γιὰ τὴ σχηματοποίηση τῶν περιοδικῶν φυσικῶν φαινομένων καὶ τὴ σχεδὸν προκρούστεια προσαρμογὴ τους στὸ συμβατικὸ ἡμερολόγιο, ἐνῶ τολμᾷ νὰ θέσει ἐν ἀμφιβόλῳ ἀκόμη καὶ τὸ ἀπαρέγκλιτό τους καὶ τὴ συλλογικὴ ἐμπειρία τῆς φύσης. Ἐτσι, στὸ πιο κάτω ποίημα ἡ νύκτα παρουσιάζεται νὰ προεκτείνεται ἐτσιθελιστικὰ μέσα στὴ μέρα, ἀδιαφορώντας γιὰ τὰ φυσικὰ καὶ τεχνητὰ ἐκεῖνα στοιχεῖα ποὺ εἰθίσαι οἱ ἄνθρωποι νὰ συσχετίζουμε με τὴν ἐναρξὴ τῆς μέρας, καταδεικνύοντας προκλητικὰ σχεδὸν ὅτι μιὰ ἀνατολή, ἓνας πετεινός κι ἓνα ρολοὶ δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ οριοθετήσουν τὸ ἐσωτερικὸ μας μερόνυκτο:

Ἡ μέρα δὲν ἦταν σὲ θέση
νὰ κλείσῃ ἐκείνη τὴ νύχτα.
Ἡ νύχτα ἐκείνη προεχάθηκε μέσ' στὴ μέρα,
δημιούργησε θύλακα ἀντιστάσεως,
ἀρνήθηκε νὰ τελειώσῃ μὲ μιὰ ἀνατολή,
μ' ἓνα ρολοί, μ' ἓνα κόκορα.

(1962, *Άπαντα* Α' 77)

Παρόμοιες σκέψεις ἀπαντοῦν σὲ πολλὰ ἄλλα ποιήματα, με ἀποτέλεσμα ἡ μέρα καὶ ἡ νύκτα νὰ χάνουν τὸ δεδομένο τους νόημα καὶ νὰ ἀποκοτῶν διπλὴ ὄψη. Πότε εἶναι ἡ μέρα «μέρα» καὶ ἡ νύκτα «νύκτα»; Πότε εἶναι πιο «νύκτα» ἡ νύκτα; Εἶναι δυνατὸν ἓνα πρωινὸ ποὺ σηματοδοτεῖται με ἀπαγχονισμοὺς νὰ ἀρχίζει, ὡς εἰθίσαι, με ἀνταύγειες φωτός καὶ τιπιβίσματα πουλιῶν;

Πότε ἐπιτέλους θὰ βγῇ ἡ μέρα στὸ φῶς τῆς μέρας,
Πότε ἐπιτέλους θὰ βγῇ ὁ ἥλιος στὸ φῶς τοῦ ἡλίου;

(1985, *Άπαντα* Α' 368)

Λοιπόν, αὐτὴ εἶν' ἡ δεύτερη νύχτα χωρὶς νύχτα,
λοιπόν, αὐτὴ εἶν' ἡ τρίτη μέρα χωρὶς μέρα,
τίς μετρῶ. (1984, *Άπαντα* Α' 351)

Τὶ νύχτα ποῦσαι, νύχτα!
Τὶ νύχτα ποῦσαι ἀπόψε, νύχτα!
(1988, *Συμπλήρωμα* Α' 80)

Τὶ νύχτες μοῦγιναν τώρα οἱ νύχτες!

(1988, *Συμπλήρωμα* Α' 81)

Ἐκείνη ἡ νύχτα τῆς νύχτας,
ἡ ἐπάλληλη!

(1993, *Συμπλήρωμα* Γ' 95)

Ξέρεις τί σημαίνει νὰ σοῦ φορτώνεται καθημερινῶς ἡ νύχτα;

(1980, *Άπαντα* Α' 260)

(ΑΠΑΓΧΟΝΙΣΜΟΙ ΣΤΗ ΛΕΥΚΩΣΙΑ)

Έκείνη ή μέρα ἄρχισε μὲ νύχτα,
ἡ αὐγή ἦρθε με τριαντάφυλλα μαῦρα,
ἀπ' τὰ πουλιά ξύπνησαν μονάχα οἱ νυχτερίδες.

(1958, *Ἀπαντα* Α' 35)

Πέρα από την εναλλαγή της μέρας με τη νύχτα, οι εποχές είναι άλλο ένα φυσικό φαινόμενο που επανέρχεται συχνά στην ποίηση του Μόντη, με τον ποιητή να δείχνει καταφανή προτίμηση στην άνοιξη, η οποία, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο (1999: 315), είναι «το μόνο ελπιδοφόρο μήνυμα» στον γενικότερο ποιητικό σκεπτικισμό του Μόντη για τη ζωή, την περατότητα και τις συνεχείς διαμεύσεις της. Είναι η άνοιξη απλώς και μόνο μια περίοδος 92 ημερών, που αρχίζει την 1^η Μαρτίου και ολοκληρώνεται την 31^η Μαΐου; Έρχεται πάντα η άνοιξη; Επιστρέφει ακόμη κι όταν είμαστε γεμάτοι χειμώνα, μαύρο και καταχνιά μέσα μας; Η απάντηση του ποιητή στα πιο πάνω ερωτήματα είναι σαφής και ξεκάθαρη, ακόμη κι όταν απλώς υπονοείται: η άνοιξη δεν έρχεται πάντα μαζί με τα παραφερνάλια με τα οποία τη φορτώσαμε, αλλά, ακόμα κι όταν καταφθάνει με όλα τα συμβατικά συμπράγκαλά της, δεν είναι για όλους ανεξαιρέτως «άνοιξη»:

ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ

Τὸν χειμὼνα τῆς κάμαράς μας
τὸν περισφίγγει στενὰ πιά ἡ ἄνοιξη.
Προπάντων σήμερα ἡ κατάσταση
ἔγινε ἀπελπιστική. [...]

(1958, *Ἀπαντα*, Α' 414)

Από μιὰ τρίχα κρέμεται ἡ ἄνοιξη, μὴ νομίζετε.

(1974, *Ἀπαντα* Α' 175)²⁰

Μὴ λὲς προειδοποιεῖ ἡ ἄνοιξη,
μὴ λὲς προειδοποιεῖ γιὰ τὸν ἔρχομό της ἡ ἄνοιξη.
Μπορεῖ νὰ μὴν ἔρθη,
μπορεῖ τὴν τελευταία - τελευταία στιγμή νὰ μὴν ἔρθη.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 268)

ΑΝΟΙΞΗ ΠΡΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ

Θάρθω μὲ κίτρινα φύλλα μιὰ φορά, νὰ τὸ ξέρετε,
θάρθω ἕνας ὀλοκίτρινος Ἀπρίλης μιὰ φορά, νὰ τὸ ξέρετε.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 635)

Τι εὐθραυστη πιά ἡ ἄνοιξη!
Τι εὐθραστη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας ἡ ἄνοιξη!

(1974, *Ἀπαντα* Α' 189)

20. Για τον στίχο βλ. τη σχετική αναφορά του Καψωμένου (2008) 97.

Πόση άνοιξη μπορείς να δής
μέσ' άπ' τ'ά κάγκελλα τής φυλακής,
πόση άνοιξη μέσ' άπ' τ'ά κάγκελλα τής φυλακής
μπορείς να τραγουδήσης;

(1958, *Άπαντα* Α' 15)

Αυτή η ιδιότυπη άνοιξη του Μόντη, που καθορίζεται κυρίως από εσωτερικές παρά από εξωτερικές παραμέτρους, φαίνεται να συνομιλεί με τη «χειμωνιάτικη άνοιξη» του Τ. S. Eliot, μια άνοιξη που επίσης βρίσκεται «έξω από τη συνθήκη του χρόνου», αν και η άνοιξη του Μόντη δεν φέρει το χριστιανικό περίβλημα με το οποίο είναι ενδεδυμένο το ελιοτικό έαρ.²¹ Οι πολλές αναφορές του Μόντη στον Απρίλη, τον μήνα που σηματοδοτεί τον απελευθερωτικό αγώνα της Ε.Ο.Κ.Α., πιθανόν επίσης να διαλέγονται—φευγαλέα έστω—με τον «σκληρό» Απρίλη του Eliot, μολοντί για τον Μόντη ο Απρίλης βρίσκεται στον αντίποδα καθώς, ένεκα του απελευθερωτικού αγώνα του '55-59, αποπνέει ηρωισμό, αυτοθυσία και ελευθερία.²²

[ΧΡΙΣΤΟΣ]

Άν ήταν πραγματικά Άπρίλης που άναστήθηκες, Κύριε,
δ'ε νομίζω, μ'όλο τ'ό δέοντα σεβασμό, να δυσκολεύτηκες πολύ.

(1974, *Άπαντα* Α' 210)

Τι είναι ένα σπουργίτι περισσότερο ένα σπουργίτι λιγώτερο;
Γεννήθηκαν πολλά έφέτος. Ό Άπρίλης ήταν γεμάτος.
(1969, *Άπαντα* Α' 137)

Άπρίλη στιχουργέ,
Άπρίλη έραστή.

(1970, *Άπαντα* Α' 169).

Προσέχετε τ'ά σπουργιτάκια τ' Άπρίλη.
Μή νομίζετε πώς είναι σαν τ' άλλα
που παίζουν με τ'ς ρόδες τ' αυτοκινήτου
καί φεύγουν μισή στιγμούλα πριν τ'απατήσουν.
Αυτά μένουν και σκοτώνονται.

(1970, *Άπαντα* Α' 155)

Η ΑΝΘΙΣΗ ΤΗΣ ΔΑΦΝΗΣ

Κ' ή Άπριλιάτικη άνθιση τής δάφνης,
αδιόρατη, παρενθετική, μόλις ένα άλλο χρώμα,
μόλις μι'ά απόχρωση,
χωρίς ποίηση κ' έπιδείξεις κ' έπαγγελίες,

21. "Midwinter spring is its own season / Sempiternal though sodden towards sundown, / Suspended in time, between pole and tropic. [...] This is the spring time / But not in time's covenant" (*Four Quartets*, "Little Gidding" 1-3, 13-14). Για το ποίημα βλ. μεταξύ άλλων Llorens-Cubedo (2013).

22. "April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire, stirring / dull roots with spring rain". Με τους στίχους αυτούς αρχίζει η σπουδαία συλλογή του Eliot *Waste Land*.

ἴσως ἐκ φύσεως,
ἴσως λόγω τῶν καθηκόντων ποὺ τῆς ἀνετέθησαν,
ἴσως ἐξ ἰδίας πρωτοβουλίας ἀποστέργουσα νὰ ὑπερβάλῃ,
ἴσως ἀποφεύγουσα νὰ συναγωνιστῇ
τ' ἀνάνθιστα φύλλα τῶν ἤδη ἀπονεμηθέντων στεφάνων!

(1974, *Ἀπαντα* Α' 538-539)

Στην προσπάθειά του νὰ καταδείξει τὴν ποιοτικὴ διάσταση καὶ τηνελαστικότητα τοῦ χρόνου, δὲν εἶναι λίγες οἱ περιπτώσεις ποὺ ὁ Μόντης προσωποποιεῖ τὸν χρόνο,²³ ἐνυλώνοντας ἔτσι τὰ ποικίλα συναισθήματα ποὺ βιώνουν οἱ ἄνθρωποι στο πέρασμά του καὶ τὰ ὁποῖα με ευκολία μετατοπίζουν ἐξω ἀπὸ αὐτούς, προσδίδοντας στὸν χρόνο πολλαπλές ποιότητες. Ἐτσι, κάποιες νύχτες ἐρχονται γρήγορα σαν κυνηγημένες, ἄλλες εἶναι τρομακτικές, κάποιες μέρες μοιάζουν ἐντελῶς παράλογες, ἄλλες εἶναι δύστροπες, υστερικές, ξερακιανές ἢ βαριεστημένες, κάποια καλοκαίρια καταφθάνουν λαθρέμπορα, τὸ καλοκαίρι τῆς εἰσβολῆς συναισθανόμενο τὴν περιττὴ παρουσία τοῦ ἀποχωρεῖ ἀκροπατώντας χωρὶς νὰ γίνῃ ἀντιληπτό ἀπὸ κανέναν:

Ἡ νύχτα ἦρθε ἀλαφιασμένη
σὰν κάποιος νὰ τὴν κυνηγοῦσε.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 290)

Ἡ νύχτα ἔπεφτε γύρω μας
μὲ μεγάλα παντοδύναμα πηδήματα
κί' ἀναρθρες κραυγές.
(1980, *Ἀπαντα* Α' 280)

Παράλογη ποῦναι ἡ μέρα σήμερα,
περίεργα παράλογη ποῦναι ἡ μέρα σήμερα.

(1970, *Ἀπαντα* Α' 165)

Μιὰ λιγνή, ξεραγκιανὴ μέρα,
σχεδὸν ἰδιότροπη,
σχεδὸν ὑστερική.
Οὔτε κὰν τῆς μίλησε ἡ νύχτα ὅταν παραλάμβανε.

(1976, *Ἀπαντα* Α' 241)

Μόλις ποὺ ἔσερνε τὰ πόδια του
ἐκεῖνο τὸ Σαββατόβραδο.

(1976, *Ἀπαντα* Α' 252)

Ἕνα ἐξουθενωμένο Σαββατόβραδο,
ἕνα τελείως ἐξουθενωμένο Σαββατόβραδο,
ἐξοφλημένο.

(1976, *Ἀπαντα* Α', 252)

23. Για τὴν προσωποποίηση στὸν Μόντη βλ. Γαλάζης (2002). Βλ. ἐπίσης Κεχαγιόγλου (1984) 76-78· Πιερίης (1984) 143-144.

Καί ξαφνικά ἓνα λαθρέμπορο καλοκαίρι
διέλαθε τῆς προσοχῆς τῶν φρουρῶν,
καί ξαφνικά ἓνα λαθρέμπορο καλοκαίρι
πέρασε τὰ σύνορα.

(1976, *Άπαντα* Α΄, 240)

Τι γρήγορα πού κατάλαβε αὐτό το καλοκαίρι
πῶς ἦταν περιττό
καί τὰ μάζεψε κ' ἔφυγε σὺς μύτες τῶν ποδιῶν!

(1975, *Άπαντα* Α΄, 229)

Οἱ ποιότητες πού προσκτάται ὁ χρόνος δὲν εἶναι βεβαίως τυχαίες, ἀλλὰ εξαρτῶνται ἀπὸ ἓνα σύνθετο πλέγμα παραγόντων καὶ καταστάσεων, τὰ ὁποῖα ὁ Μόντης, οξυδερκῆς ἀνατόμος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, βυθομετρά με ἰδιαίτερη εὐαισθησία. Ὁ χρόνος, γιὰ παράδειγμα, μοιάζει νὰ συστέλλεται καὶ νὰ ἐπιταχύνεται ὅταν τὸ τέλος μίας κατάστασης εἶναι ἀνεπιθύμητο ἢ ἐνὸσω μεγαλύνουμε:

Πέρασε ἓνα Σαββατόβραδο κάτω ἀπ' τὸ φιλί σου,
ἔσκυψε τὸ κεφάλι καὶ πέρασε.

(1969, *Άπαντα* Α΄ 143)

Κρυφὰ πού φεύγουν πιά τὰ χρόνια
χωρὶς ἀφρὸ πίσω τους,
σιγά, παράνομα πού χτυπᾶν τὰ ρολόγια
νὰ μὴν τ' ἀκοῦμε.

(1958, *Άπαντα* Α΄ 41)

Αντίθετα, μοιάζει νὰ διαστέλλεται καὶ νὰ κινεῖται με πιο ἀργούς ρυθμούς ὅταν κινδυνεύουμε ἢ φοβόμαστε, ὅταν ἐλπίζουμε, ἢ ὅταν βρισκόμαστε σὲ κατάσταση αὐτοσυγκέντρωσης:

Πῶς κάθησες ἔτσι καὶ σκέφτεσαι,
πῶς ἀκούμπησες ἔτσι
τὸ πρόσωπο στὸ χέρι νὰ σκεφτῆς,
τὶ πρόβλημα χαίνει μπροστὰ σου,
τὶ περιδινοῦται,
τὶ ἀχρηστεύει τὰ μάτια σου;

(1965, *Άπαντα* Α΄ 97)

Επιπρόσθετα, μοιάζει νὰ σταματᾷ ὅταν πονάμε καὶ υποφέρουμε, ὅπως συμβαίνει με τὶς μανάδες καὶ τὶς γυναῖκες τῶν ἀγνοουμένων, πού σφίγγουν «νυχτοήμερα» (1999, *Συμπλήρωμα* Ε΄ 7) τὶς φωτογραφίες τῶν ἀγαπημένων τοὺς στα χέρια, ἢ με τὴ μάννα ἐκεῖνη πού, ὅταν μαθαίνει γιὰ τὸν θάνατο τοῦ γιου τῆς, ρίχνεται σὲ ἀδιάκοπο θρήνο ἐναγκαλιζόμενη ἔτσι «τὴ συνέχεια»:

ΓΙΑ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ...

Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, παιδί μου,
πού εἶν' ἡ μάνα σου

νὰ τῆς παραδῶσω τὸ κλάμα,
ποῦ εἶναι νὰ τῆς παραδῶσω τὴ συνέχεια;
[...]

(1960, *Ἀπαντα* Α' 452)

Διαστολή στον χρόνο επιφέρει και το συναίσθημα της πλήξης, αφού η επανάληψη, η ενασχόληση με πράγματα που δεν προσφέρουν ευχαρίστηση και η έλλειψη οποιοσδήποτε προσδοκίας για το μέλλον εγείρουν την εντύπωση ότι ο χρόνος βραδαίνει το βήμα του κι ότι σχεδόν σέρνεται:

ΠΛΗΞΗ

Ἔχουμε τὴν ἐντύπωση
πὼς μιὰ ἐβδομάδα τώρα
φορτώνουμε νυχτοήμερα χαλκοτυρίτη
σ' αὐτὸ τὸ ἄγνωστο λιμάνι
—οὐ φορτηγίδες νὰ πηγαينوέρχονται σιωπηλὲς
κι' ὁλόμαυρες

μέσ' στὴν ὁμίχλη
καὶ τίποτα πέρα ἀπ' τὴν ὁμίχλη.
Ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς κάνουμε σκοπιὰ
παραμονὴ Χριστουγέννων,
πὼς κάνουμε σκοπιὰ
παραμονὴ Πρωτοχρονιάς, ἀνήμερα τῶν γενεθλίων μας
σ' αὐτὸ τὸ ἐγκαταλελειμμένο στρατόπεδο,
μ' ἐκεῖνες ὅλες τὶς κενὲς θέσεις νὰ μᾶς κυτᾶζουν,
μ' ἐκεῖνη ὅλη τὴν ἔλλειψη ἤχων,
μ' ἐκεῖνο ὅλο τὸ ξένο.

(1970, *Ἀπαντα* Α' 516-517)²⁴

Η ευθεία, ο κύκλος και η σπείρα

Ανεξαρτήτως του πώς βιώνεται—σε συστολή ή διαστολή, επιβράδυνση ή επιτάχυνση—ο Μόντης γνωρίζει καλά ότι ο χρόνος βρίσκεται σε συνεχή κίνηση. Η ακατάπαυστη αυτή ροή του χρόνου αλλά και η αδυναμία του ανθρώπου να βάλει τροχοπέδη στην ασίγηστη χρονική ροικότητα—«Δὲ μπορεῖς νὰ πᾶς πλάγια μὲ τὸ χρόνο» (1965, *Ἀπαντα* Α' 90)—εἶναι ζητήματα που επανέρχονται συχνά στην ποίησή του. Ο τρόπος με τον οποίο ο Μόντης επιλέγει να σκιαγραφήσει τη συνεχή ροή του χρόνου ποικίλλει και δύναται να λαμβάνει διαφορετικές μορφές, ανάλογα με το τι επιδιώκεται σε κάθε περίπτωση. Άλλοτε το πέρασμα του χρόνου παρουσιάζεται ως μια ευθεία, με το χρονικό βέλος να έχει φορά από το παρελθόν προς το μέλλον. Σε αυτές τις περιπτώσεις αυτό που προβάλλεται είναι η αδιάκοπη μεταβολή και το πέρασμα—ενίοτε βίαιο, αιφνιδιαστικό και απότομο—από τη μια κατάσταση στην άλλη, με το κάθε «τώρα» να είναι διαφορετικό από το «πριν» και το «μετά» και να χάνεται ανεπιστρεπτί:

24. Βλ. επίσης 1991, *Συμπλήρωμα* Β' 113.

ΦΟΝΤΑΝΑ ΤΡΕΒΙ (ΚΑΤΑ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΝ)

Σκέψου πώς αυτό τὸ νερὸ θὰ τὸ δοῦμε μιὰ φευγαλέα στιγμή
καὶ δὲ θὰ τὸ ξαναδοῦμε ποτὲ πιά,
σκέψου πώς αὐτὸ τὸ νερὸ θὰ μᾶς δῇ μιὰ φευγαλέα στιγμή
καὶ δὲ θὰ μᾶς ξαναδῇ ποτὲ πιά.

(1974, *Ἀπαντα* Α΄ 530)

Ὅταν τὸ εἶπα δὲ μπορούσα πιά νὰ τὸ πῶ,
ὅταν τὸ γράψω δὲ μπορούσα πιά νὰ τὸ γράψω,
ὅταν τὸ ἤμουνα δὲν ὑπῆρχα πιά.

(1960, *Ἀπαντα* Α΄ 45)

Δὲν ξέρω πώς ἔχω διαρκῶς τὴν αἴσθηση
ὅτι κάτι ἔκλεισε,
δὲν ξέρω πώς ἔχω διαρκῶς τὴν αἴσθηση
ὅτι κάτι κλείει.

(1970, *Ἀπαντα* Α΄ 183)

Δὲν ἦταν τὸ «χτὲς» τόσο χτὲς πρὶν,
δὲν ἦταν τ' «αὔριο» τόσο ἀύριο.

(1958, *Ἀπαντα* Α΄ 16)

Ἄλλοτε πάλι, ὁ χρόνος προσλαμβάνει τὴ μορφή ενός ατέρμονος κύκλου, χω-
ρίς ἀρχή, μέση καὶ τέλος, ὅπου τα πάντα παραμένουν στὴν ἴδια τροχιά, με
αποτέλεσμα τίποτα νὰ μὴν εἶναι ποτέ εντελῶς καινούργιο καὶ τα πάντα νὰ
μοιάζουν οικεία καὶ γνώριμα, διπλοφορεμένα καὶ τριπλοφορεμένα. Μέσα σ'
αὐτὴ τὴν ατελείωτη ἐπιστροφή καὶ ἐπανάληψη ἡ ἰδέα τῆς χρονικῆς ευθείας
φαντάζει ἀτοπη, ἀκαιρη, ἀκόμη καὶ παράλογη:

Δὲν ὑπάρχει μιὰ καινούργια ὥρα
δὲν ὑπάρχει μιὰ καινούργια στιγμή.
Μ' ἐπαναλήψεις μετρήθηκαν
τα δεκαοχτὼ μας χρόνια,
μ' ἐπαναλήψεις μετρήθηκε
ἡ πρώτη μας ἀγάπη,
μὲ κουρασμένα, βαρυσταμένα ρολόγια
ποὺ προϋπηρέτησαν σὲ δωμάτια μελλοθανάτων,
ποὺ προϋπηρέτησαν σὲ πύργους τέλους.

(1962, *Ἀπαντα* Α΄ 53)

Διπλοφορεμένη, τριπλοφορεμένη ζωή.

(1974, *Ἀπαντα* Α΄ 196)²⁵

Πόσο θὰ μειδιοῦν μὲ τὶς «εὐθεῖες» μας
αὐτοὶ ὅλοι οἱ ἐπάλληλοι κύκλοι γύρω,
πόσο θὰ μειδιοῦν μὲ τὶς «εὐθεῖες» μας

25. Βλ. ἐπίσης 1970, *Ἀπαντα* Α΄ 164.

αυτόι ὅλοι οἱ ἀτέρμονες κύκλοι γύρω!

(1976, *Ἀπαντα* Α.1, 237)

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΘΕΙΑ

Ήταν μεγάλο πρᾶγμα νὰ γεννηθῇ ἡ εὐθεΐα
μέσα σ' αὐτὲς ὅλες
τὶς περιστροφές καὶ τὶς καμπύλες
ποὺ μᾶς διέπουν.
Ἐχτὸς ἂν δὲν εἶναι.

(1970, *Ἀπαντα* Α' 517)

Αὐτές οἱ δύο, ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες ὀπτικές—ο χρόνος ὡς κύκλος καὶ ὡς εὐθεΐα—έρχονται ἐντέλει νὰ συντημηθοῦν καὶ νὰ συγχωνευθοῦν στο γεωμετρικὸ σχῆμα τῆς σπείρας. Παρά τὶς ὁποῖες ἐπαναλήψεις, ἡ πορεία τοῦ χρόνου δὲν διαγράφει τέλειους κύκλους, ἀλλὰ ἀνοίγει συνεχῶς μιὰ χρονικὴ σπείρα, ποὺ περιλαμβάνει τόσο νέα ὅσο κι ἐπαναλαμβανόμενα γεγονότα. Ἀκόμη κι ὅταν ἡ γνῶση καὶ ἡ ἐμπειρία ἐπιβάλλουν στὰ πρᾶγματα διάφορα μοτίβα, τὰ μοτίβα αὐτὰ δὲν ἐπαναλαμβάνονται ποτὲ με τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο. Ἡ ἰδέα τῆς ἀτέρμονης σπειροειδοῦς κίνησης τοῦ χρόνου ἀποτυπώνεται με γλαφυρότητα στὰ δύο πιο κάτω ὀλιγόστιχα ποιήματα, ὅπου ἡ ἀνοίξη χαρακτηρίζεται ὡς «ομοιοπαθής» με τοὺς ἀνθρώπους, στὸν βαθμὸ ποὺ, παρά τὴν περιοδικότητά τῆς, καμιά ἀνοίξη δὲν εἶναι καὶ δὲν δύναται ποτὲ νὰ εἶναι ἡ ἴδια:

Ὅμοιοπαθὴς κ' ἡ ἄνοιξη, μὴ νομίζετε,
ὁμοιοπαθὴς ἡ φουκαριάρα.
(1974, *Ἀπαντα* Α' 203)

Ψέμα πῶς ἡ ἀνοίξη ἐπανέρχεται.
Ἄλλῃ εἶν' αὐτή.
Βάλτε τῆς δαχτύλιο καὶ θὰ δῆτε.

(1974, *Ἀπαντα* Α' 203)

Ἡ ἀδυναμία τῶν ἀνθρώπων ὄχι μόνο νὰ θέσουν τροχοπέδη στὴ σαρωτικὴ ροὴ τοῦ χρόνου, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀναχαιτίσουν ἔστω καὶ γιὰ λίγο τὴν πορεία τοῦ υπογραμμίζεται με ἓνα αἶσθημα πικρίας μαζί καὶ εἰρωνείας στὰ πιο κάτω ποιήματα, ὅπου ὁ χρόνος προβάλλεται ὡς μιὰ ἰσχυρὴ, πείσμων οντότητα, ποὺ, παρά τὶς ἐναγώνιες προσπάθειες τῶν περατῶν ἀνθρώπων νὰ τὸν υπερβοῦν, αὐταρχικὰ ὀρίζει καὶ καθορίζει τι θὰ διασωθεῖ στὴ συλλογικὴ μνήμη καὶ τι θὰ θρυμματιστεῖ ὀριστικά καὶ ἀμετάκλητα στὰ γρανάζια τῆς λήθης.²⁶ Ὅπως χαρακτηριστικά γράφει σὲ ἓνα ποίημά του ὁ Μόντης, μπροστὰ «στο μεγάλο ρολοὶ τοῦ τοίχου», οἱ ἀνθρώποι βγάζουμε ἐκόντες ἀκόντες «κατ' ἐπιταγὴ το κατέλλο»:²⁷

26. Γιὰ τὴν εἰρωνικὴ διάσταση στο ποιητικὸ ἔργο τοῦ Κώστα Μόντης βλ. π.χ., Παπαλεοντίου (2006) 27-54.

27. "Ένας ἐπίλογος ποὺ καλὰ-καλὰ δὲν ἔχει τὴ θέση του (1958, *Ἀπαντα* Α' 460).

Σοῦ ἔχει ἓνα πείσμα ὁ χρόνος,
σοῦ ἔχει ἓνα «ὄχι»!

(1974, *Άπαντα* Α΄ 176)

Νὰ δοῦμε κι' ὁ χρόνος τί θα πῇ!

(1974, *Άπαντα* Α΄ 192)

[ΧΡΟΝΟΣ]

Ὅσα ἀντίγραφα καὶ νὰ κρατήσετε
τίποτα δὲ θὰ διασωθῇ
ἂν δὲν ἐγκρίνῃ ἐκεῖνος.

(1974, *Άπαντα* Α΄ 211)

Ξέρετε τὶ μεγάλο πρᾶγμα εἶναι νὰ συγκατατεθῇ ὁ χρόνος,
ξέρετε τὶ μεγάλο πρᾶγμα εἶναι νὰ πῇ «ναί» ὁ χρόνος;

(1974, *Άπαντα* Α΄ 203)

Ξέρετε τὶ μεγάλο πρᾶγμα εἶναι
νὰ κάνετε μιὰ ρωγμὴ στὸ χρόνο,
ξέρετε τὶ μεγάλο πρᾶγμα εἶναι
νὰ κάνετε μιὰ ἀμυχή στὸ χρόνο, μιὰ τόση δὲ ἀμυχή;

(1974, *Άπαντα* Α΄ 203)

Οἱ μόνοι που ἔχουν τὴ δύναμη νὰ ἀντικόψουν τὸν χρόνο εἶναι οἱ ποιητές, ἀλλὰ
καὶ πάλι ὄχι ὅλοι οἱ ποιητές ἀνεξαιρέτως οὔτε καὶ ἡ ποίηση ἐν γένει. Εἶναι λίγοι
οἱ ποιητές που καταφέρνουν νὰ ἀναμετρηθοῦν με τὸν χρόνο καὶ νὰ βγουν νι-
κητές, λίγοι αὐτοὶ που καταφέρνουν νὰ διαπεράσουν καὶ, ἐπομένως, νὰ υπερ-
φαλαγγίσουν τὸ φράγμα τοῦ χρόνου:

Ο ΧΡΟΝΟΣ

Σκέψου πῶς αὐτὲς οἱ ἀσήμαντες λεξοῦλες,
σκέψου πῶς μονάχα αὐτὲς οἱ ἀσήμαντες λεξοῦλες
καὶ τίποτ' ἄλλο στὸν κόσμον
μποροῦν νὰ τὸν ἀνακόψουν.

(1976, *Άπαντα* Α΄ 593)

Ο ΧΡΟΝΟΣ Κ' ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Πῶς νὰ τοὺς χωνέψῃ ποὺ τὸν κάνουν νὰ μὴ μετᾷ;
Τοὺς ψάχνει ἀπ' ἐδῶ,
τοὺς ψάχνει ἀπ' ἐκεῖ,
τοὺς κάνει φύλλο καὶ φτερό,
καὶ τοὺς στρυμώχνει, τοὺς στρυμώχνει,
μιὰ τόση δὲ ρωγμὴ τοὺς ἀφήνει
νὰ περάσουν ὅσο τὸ δυνατό λιγώτεροι,
ὅσο τὸ δυνατό λιγώτεροι.

(1991, *Συμπλήρωμα* Β΄ 117)

Φθορά, αλλαγή και συνέχεια

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Μόντης κάνει αναφορές στα σημάδια φθοράς που αφήνει το πέρασμα του χρόνου στα πράγματα:

Τί θέλω; Νά μοῦ καινουργιώσετε αὐτὸ τ' ἀπολυτήριο τοῦ Γυμνασίου,
νά μοῦ ξαναχρωματίσετε τὶς ξεθωριασμένες ὑπογραφές,
μόλις τώρα νά τόχω φέρει στὸ σπίτι.

(1962, *Ἀπαντα* Α' 65)

Ἡ ματιά του, ὅμως, εἶναι καρφωμένη κυρίως στὴ φθοροποιὸ δρᾶση που ἔχει ὁ χρόνος-γλύπτης στὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο. Αφενὸς μὲν ἐξωτερικά, στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ἀν καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Καβάφη, που ἐλεγιοποιεῖ τὸ γήρας, ὁ Μόντης δὲν ἀντιμετωπίζει συνήθως τὶς ρυτίδες ὡς οδυνηρὸ παρόν, ἀλλὰ μὲ λεπτὴ εἰρωνικὴ διάθεση ζητᾷ νὰ ἀναμοχλεύσει τὸ ἱστορικὸ τους καὶ τὰ βιώματα που κρύβουν στὶς αὐλακώσεις τους:

Πάρτε πρῶτα τὸ ἱστορικὸ τῶν ρυτίδων σας!

(1974, *Ἀπαντα* Α' 178)

Τὸ παρελθὸν σας, ρυτίδες μου, παρακαλῶ,
μιά-μιά μὲ τὴ σειρὰ τὸ παρελθὸν σας!

(1974, *Ἀπαντα* Α' 178)

[ΠΡΟΣ ΡΥΤΙΔΕΣ]

Τι βάθος τ' ἀβαθές σας,
τὶ κρύπτη ἢ ἐκτεθειμένη κρύπτη σας,
τὶ πολυκύμαντο τὸ κυματάκι σας!

(1974, *Ἀπαντα* Α.1, 214)

Αφετέρου δε ἐσωτερικά: μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου διαμορφώνεται ὁ χαρακτήρας, ἐπαναξιολογούνται τὰ θέλω, διαφοροποιούνται τὰ ὄνειρα, ἀλλάζει ὁ τρόπος θέασης καὶ προσέγγισης τῶν πραγμάτων. Αὐτὴ ἡ «αποξένωση» ἀπὸ πράγματα που ὑπῆρξαν κάποτε ἀγαπημένα, θεματοποιεῖται στὸ πιο κάτω ποίημα, ὅπου τὸ ποιητικὸ ἐγὼ ἐκφράζει τὴν πικρία του γιὰ τὸν ἀνέντιμο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐργάζεται μαζὶ μας ὁ χρόνος:

ΑΠΟΞΕΝΩΣΗ

Δὲν ἐργάζεται τίμια μαζὶ μας ὁ χρόνος.
Δὲ μπορεῖ νᾶναι τώρα τόσο ξένα αὐτὰ τὰ πράγματα,
Δὲ μπορεῖς νὰ μᾶς ἀποκόπτης
ἀπὸ μιὰ ὀλάκερη ζωὴ
μὲ τὸ ἔντονο αἶσθημα
πῶς δὲν εἶν' ἐμεῖς ποὺ τὴ ζήσαμε,
πῶς δὲν εἶν' ἐμεῖς ποὺ ἀγαπήσαμε
αὐτὸ τὸ ξένο σπίτι,
αὐτὸ τὸ ξένο κορίτσι,

αυτό τὸ προάστειο.

(1958, *Άπαντα* Α' 428)

Σὲ ποιὸν ἄραγε «ἀγαπημένο φίλο Κώστα»
εἶχα χαρίσει αὐτὸ τὸ νεανικὸ ποίημα
καὶ δὲ μπορῶ πιά νὰ θυμηθῶ;

(1980, *Άπαντα* Α' 259)

Γιατὶ μοῦ μίλησες μὲ τὸν παλιὸ τρόπο;
Δὲν πρόσεξες πῶς δὲν ἤμουνα ἐγὼ πιά;

(1960, *Άπαντα* Α' 42)

Αὐτοὶ οἱ στίχοι ποὺ παράπεσαν σαράντα χρόνια,
ἄραγε γιὰ ποιά Ἄννα ἔλεγαν πῶς θὰ τὴν ἀγαποῦσα πάντα,
αὐτοὶ οἱ στίχοι ποὺ παράπεσαν σαράντα χρόνια
ἄραγε γιὰ ποιά Ἄννα ἔλεγαν πῶς χωρὶς αὐτὴ δὲ θὰ
μπορούσα νὰ ζήσω οὔτε στιγμὴ;

(1976, *Άπαντα* Α' 250)

Βεβαίως, μέσα στην αδιάλειπτη ροή και αλλαγή ο άνθρωπος διατηρεῖ το Εγώ και την ταυτότητά του. Ο χρόνος με τη βιωματική του έννοια είναι το ενοποιημένο στοιχείο της συνείδησης· αυτό προσδίδει ενότητα στην αντίληψη του εαυτού μας μέσα σε έναν κόσμο διαρκούς αλλαγής και ασυνεχών συναισθηματικών καταστάσεων. Η ενοποιούσα ιδιότητα του χρόνου συντελεῖ ὥστε αὐτὸ που υπήρχε πριν, αὐτὸ που υπάρχει τώρα και αὐτὸ που θα υπάρξει ἔπειτα να εμφανίζονται ὡς σχετιζόμενα με ἓναν αιτιώδη, προσωπικό τρόπο και να καταργεῖται ἔτσι τὸ θρυμματισμὸς του Εγώ:

Ἦμουνα τώρα,
εἶμαι πέρσι.
Ἀντιληφθῆτε ἐπιτέλους.

(1962, *Άπαντα* Α' 73)

Κάτι μέσα μου ξεχάστηκε στο δρόμο
κ' ἔμεινε πίσω,
κάτι μέσα μου εἶν' ἀκόμα δεκαοχτὼ χρονῶν
καὶ δὲν προσαρμόζεται,
κυτάζει γύρω καὶ δὲν καταλαβαίνει.

(1962, *Άπαντα* Α' 67)

Πέρα ὅμως ἀπὸ τὸ Εγώ και την ατομική ταυτότητα, αὐτὴ ἡ έννοια της συνέχειας ενοποιεῖται και στο ευρύτερο φάσμα της εθνικῆς ταυτότητας:

Ἄν ἤξερα ποιοὶ σκυθρωπὸ Κύπριο τοῦ ΙΓ' π.Χ. αἰῶνα
ἀντιπροσωπεύω,
ποιοὺς ἀνόητος μὲ κυοφοροῦσε τὸ ΙΓ' π.Χ. αἰῶνα.

(1962, *Άπαντα* Α' 72)

Ποιὸν ἐπαναλαμβάνω, σὲ ποιοῦ τὰ βήματα πατῶ,
ποιὸ ζῶ;

(1962, *Ἀπαντα* Α' 72)

Ἀν και οἱ συνεχεῖς ἱστορικοπολιτικὲς ἀλλαγές και οἱ ἀνακατατάξεις ὁδηγοῦν ἀναπόφευκτα στὴν ἐπιφανειακὴ *ἀλλοίωση* και στὴν ἐτερότητα, ἡ ἐθνικὴ ταυτότητα και ἡ ἱστορικὴ συνειδηση δύνανται νὰ παραμείνουν ἀναλλοίωτες στὴ βαθιὰ οὐσία τους, ὅπως δηλώνεται ευθαρσῶς στα δύο πιο κάτω ποιήματα στὴν κυπριακὴ διάλεκτο:

ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ II

Χρόνια, σκλαβικὲς ἀτέλειωτες – τομ πάτσον τζαὶ τὸν κλώτσον τους.
Ἐμεῖς τζαμαί: Ἐλιές τζαὶ τερασιές πάνω σὸρ ρότσον τους!

(1980, *Ἀπαντα* Α' 1193)

Η ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ

Ἡ ῥωμιοσύνη ἔν ἄρκαστη τζαὶ παραπάνω ἴκόμα.
Φύε τῆς τζαὶ νερόν τζαὶ χῶμα(ν),
σιέπασ' τὴν, τσίλλα τὴν, τσιμέντωσ' τὴν,
ἴπουπάνω ὅ,τι θέλεις βάλε,
ἐν ἰ-ξιλείφκεται ποττέ,
ἄμ μὲν ἔφ φέτι, τ' ἄλλου τ' ἄλλου γρόνου
ἐννά νεφάνη πάλε!

(1980, *Ἀπαντα* Α' 1193)

Για νὰ μπορέσει ὅμως νὰ διατηρήσει τὴν ἐθνικὴ και ἱστορικὴ του συνέχεια, ἓνας λαός πρέπει νὰ βρίσκεται σὲ συνεχή ἐγρήγορση, νὰ μὴ βουλιάζει στο τέλμα τῆς στείρας προγονολατρείας²⁸ και νὰ φράσσει τα αὐτιά στο σαγηνευτικό κάλεσμα τῶν Σειρήνων, το ὁποῖο ἀποχαυνώνει, ὁδηγεῖ στὴ λήθη και, συνεπῶς, ἀκυρώνει τὸν αἰέναο «νόστο» στὶς ρίζες, τὴν παράδοση και τὴν ἱστορία:

Ἡ τραγωδία δὲν ἦταν γιὰ τὸν Ὀδυσσεά ποῦ θυμόταν κ' ἐπέστρεφε.
Ἡ τραγωδία ἦταν γιὰ τοὺς συντρόφους του
ποῦ ξέχασαν καὶ παρέμειναν.

(1974, *Ἀπαντα* Α' 198)

ΚΑΙ ΜΙΑ ἈΛΛΗ ΣΥΝΕΠΕΙΑ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΙΚΗΣ ΕΙΣΒΟΛΗΣ

Μὲ τὴν ἀτέλειωτη μετὰδοση
τῶν ὀνομάτων τῶν πεσόντων και τῶν ἀγνοουμένων τῆς Τουρκικῆς εἰσβολῆς
χάσαμε χτές βράδυ τὴ συνέχεια
τοῦ τηλεοπτικοῦ σήριαλ ποῦ παρακολουθοῦμε.

(1999, *Συμπλήρωμα* Ε' 11)

28. Ἀθανασοπούλου (2008) 179.

Θάνατος²⁹

Το γεγονός που επιφέρει τη ριζικότερη και πιο καθοριστική αλλαγή στον άνθρωπο είναι, χωρίς αμφιβολία, ο θάνατος. «Φοβάμαι τον χρόνο, γιατί φέρνει το θάνατο πλησιέστερα. Όσο περνούν τα χρόνια, τόσο περισσότερο φοβάμαι τον θάνατο. Δεν θέλω να πεθάνω, αλλά δεν κάνω κάτι να ξορκίσω τον θάνατο», είχε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μόντης σε συνέντευξή του στον Ρήσο Χαραλαμπίδη.³⁰ Θάνατος και χρόνος είναι έννοιες συγγενικές, αδιαίρετες, αλλά και άρρηκτα συνδεδεμένες στην υποκειμενική εμπειρία μας, όπως δηλώνεται και στο πιο κάτω τρίστιχο, όπου ο χρόνος φαίνεται να λειτουργεί, μεταξύ άλλων, και ως συνώνυμο του θανάτου:

Ο ΧΡΟΝΟΣ

Αναμένω,
πέστε του ότι τόν αναμένω,
πέστε του απλώς ότι τόν αναμένω.

(1980, *Άπαντα* Α' 1980: 659)

Μολονότι ο θάνατος αποτελεί τον τελικό προορισμό για κάθε έμψυχο ον, αυτό που διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τα ζώα είναι η επίγνωση της φθαρτότητάς του και το γεγονός ότι η συνειδητοποίηση αυτή επέρχεται «από την αρχή-αρχή». Σε αυτή την επίγνωση της αναπόφευκτης φθοράς, στο τίμημα που πρέπει να πληρώσει ο καθένας μας στη φύση, όπως το είχε θέσει ο Freud, εδράζεται και η τραγικότητα του ανθρώπου:

ΖΩΗ II

‘Αν δὲν μᾶς ἔπαιρνε ὁλωνῶν τὸν ἀέρα ἀπ’ τὴν ἀρχή-αρχή. (1970, *Άπαντα* Α' 518)

Οἱ τσάντες μας εἶναι γεμάτες ἄνθη γιὰ τάφους,
τὰ μάτια εἰδοποιήθηκαν πῶς θὰ κλάψουν.

(1958, *Άπαντα* Α' 15)

ΖΩΗ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ

Δὲν ἤξερε τὶς ἐπιπλοκὲς κ' ἔμπλεξε μαζί του,
ποῦ νὰ φανταστῇ.

(1982, *Άπαντα* Α' 699).

Η θνητότητα και ο θάνατος προσεγγίζονται από τον ποιητή ποικιλοτρόπως. Κάποιες φορές με πικρία και μελαγχολία αλλά και με φιλοσοφική διάθεση. Άλλοτε πάλι με ειρωνεία ή αγανάκτηση, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για πρόωρους θανάτους και δη θανάτους παιδιών:

29. Για τον θάνατο και το μεταφυσικό στην ποίηση του Μόντη βλ. Ντέλλα (2008) και (2012).

30.. <https://frear.gr/?p=6776>. Όπως είχε δηλώσει ο Μόντης σε συνέντευξη που έδωσε στον Χρήστο Μαυρή τον Ιανουάριο 1993 και η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Σελίδες*, τχ. 62, «Ναι, με φοβίζει πολύ ο θάνατος. Μην πιστέψετε στους τυχόν στίχους μου που λεν πως δεν τον φοβούμαι» (Μαυρής 1996: 46).

Προσφιλὴς μνήμη Μιχαλάκη Κωνσταντίνου,
τοῦ τρυφεροῦ
ἀδερφοῦ τῆς Ἑρσης ποὺ πέθανε εἴκοσι χρονῶν

Συμπεριφερόμαστε σὰ νὰ μὴν πήγαμε ποτὲ σὲ κηδεῖα,
συμπεριφερόμαστε σὰ νὰ μὴν πήγαμε ποτὲ σὲ νεκροταφεῖο.

(1980, *Ἀπαντα* Α΄ 258)

Ο θάνατος ψέγεται ως κάτι ξένο, αταίριαστο με τη ζωή και ως τρικλοποδιά,
ἀπὸ την οπποῖα εμεῖς τα «ὄρθια ὄντα», (ὅπως εἰρωνικὰ αποκαλεῖται ὁ ἄνθρωπος
ἀλλοῦ) καθηλωνόμαστε για πάντα στην οριζόντια θέση:

Μιὰ δένδροστοιχία εἴμαστε στὸ γυμνὸ τοπίο,
μιὰ τεχνητὴ, μεμονωμένη δένδροστοιχία,
χωρὶς ἐνδοχώρα,
χωρὶς δεύτερη γραμμὴ χαρακωμάτων,
ἀνυποχώρητη.

(1968, *Ἀπαντα* Α΄ 107)

Ἐνα καταδικασμένο ποτάμι στήν ἔρημο εἴμαστε
ποὺ ἀποδεκατίζεται βῆμα με βῆμα.

(1980, *Ἀπαντα* Α΄ 279)

Νὰ δῆς τὶ σκληρὸ ποὺ γίνεται τὸ χῶμα π' ἀγάπησες,
νὰ δῆς τὶ ἀνηλεὲς ποὺ γίνεται τὸ χῶμα π' ἀγάπησες
μόλις σὲ παραδώσουν.

(1974, *Ἀπαντα* Α΄ 203)

Ὅμως τὶ τρικλοποδιά κι' ὁ θάνατος, ἔ;

(1974, *Ἀπαντα* Α΄ 202)

Ὅμως τὶ ἄκαιρη ἐπέμβαση ὁ θάνατος,
τὶ μεροληπτική!

(1980, *Ἀπαντα* Α΄ 276)

Δὲν καταλαβαίνω γιατί ἐπεμβαίνει σὰ παιγνίδια μας
ὁ θάνατος,
δὲν καταλαβαίνω τὶ τὸν ἐνδιαφέρουν.

(1970, *Ἀπαντα* Α΄ 172)

Τον Μόντη, ὅμως, δὲν τον ἐνδιαφέρει μόνο το γεγονός του θανάτου, ἀλλὰ κατὰ
κύριο λόγο το υπαρξιακὸ ἀγχος με το οπποῖο οἱ ἄνθρωποι βιώνουν τόσο την
επίγνωση της θνητότητάς τους ὅσο και το ἀγνωστο του τέλους τους, το οπποῖο
αποτυπώνεται με πυκνότητα στην αγωνιώδη ἐρώτηση «Τάχα ως ἐδῶ;» που
τρεκλίζουν ἐγκύπτοντας κάθε χρόνο πάνω στα καινούργια ἡμερολόγια, μια ἐ-
ρώτηση που ἀπηχεῖ ἐπιπλέον και μια βαθιὰ πίκρα για το βραχύβιο της ζωῆς
που μοιάζει σαν μια «σταλίτσα» και ὄχι μεγαλύτερη ἀπὸ ἓνα «βιαστικὸ Σαβ-
βατοκύριακο»:

Κάθε χρόνο και περισσότερη ώρα
άναδιφοῦμε τὰ καινούργια ἡμερολόγια.
«Τάχα ὡς ἐδῶ;»

(1968, *Άπαντα* Α΄ 115)

«ΧΡΟΝΙΑ ΠΟΛΛΑ»

Κ' ἡ εὐχή μας «Χρόνια πολλά»
ποῦ ὑποβάλλει τὸν διαρκή φόβο μας γιὰ «λίγα»,
ποῦ ὑποβάλλει τὸν ἐξ ἀρχῆς φόβο μας γιὰ «λίγα»!

(1991, *Συμπλήρωμα* Β΄ 121)

Κι' ὀλάκερη ἡ ζωὴ ἓνα Σαββατοκύριακο,
ἓνα βιαστικό Σαββατοκύριακο.

(1980, *Άπαντα* Α΄ 287).

«ΟΛΟΚΛΗΡΗ ΖΩΗ»

Αὐτὴ ἡ σταλίτσα εἶν' ἡ «ὀλόκληρη ζωὴ»
ποῦ λέγαμε καὶ ξαναλέγαμε,
αὐτὴ ἡ σταλίτσα εἶν' ἡ «ὀλόκληρη ζωὴ»
ποῦ εἶχαμε μπροστὰ μας;

(1975, *Άπαντα* Α΄ 554)

ΓΕΡΑΤΕΙΑ – ΑΝΑΠΟΛΩΝΤΑΣ ΤΗ ΖΩΗ

Δὲν ἦταν χρόνια, μῆνες ἦταν,
δὲν ἦταν χρόνια, μέρες ἦταν,
ῶρες ἦταν, στιγμὲς ἦταν

(1999, *Συμπλήρωμα* Ε΄ 46)

Ο φόβος της ἀπόλυτης καὶ οριστικῆς ἐκμηδένισης καὶ τοῦ μη ὄντος καὶ ἡ ἐπί-
γνωση ὅτι κάποια μέρα τὸ ποτάμι τοῦ χρόνου θα συνεχίσει νὰ ρέει χωρὶς ἐμᾶς,
ἐν τῇ ἀπουσίᾳ μας, ἐκφράζεται με μελαγχολικὴ διάθεση σὲ ἀρκετὰ ποιήματα,
ἐνῶ ἐντείνεται στα ποιήματα ἐκεῖνα ὅπου ἡ μελλοντικὴ ἀπουσία ἐστιάζεται
μέσα ἀπὸ τὴ ματιά των προσφιλῶν καὶ δι τῶν ἐγγονιῶν τοῦ ποιητῆ:

Ὅλα ὅσα ζήσαμε
ὅλα ὅσα ἀγαπήσαμε
ὅλα ὅσα εἴπαμε δικά μας
θὰ ἐπαναλαμβάνονται στὴν ἀπουσία μας
μ' ἄλλους νὰ τὰ ζοῦν
ἄλλους νὰ τ' ἀγαποῦν
ἄλλους νὰ τὰ λὲν δικά τους.

(1962, *Άπαντα* Α΄ 69)

Δὲ βαρυνέσαι, θὰ συνηθίσῃς κ' ἡ βεράντα τὴν ἀπουσία μας,
θὰ προσαρμοσθῇ,

θα κλείση τ' ἄνοιγμα.

(1985, *Ἀπαντα* Α' 369)³¹

ΤΟ ΕΓΓΟΝΑΚΙ ΜΟΥ ΤΗ ΜΕΡΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΥ

Ποτέ δὲ μὲ φώναξε καὶ νὰ μὴν ἀπαντήσω.

Τί θὰ γίνη αὐτὴ τὴ φορά;

(1980, *Ἀπαντα* Α' 649)³²

Σε κάποια ἄλλα ποιήματα ἡ ματιὰ τοῦ ποιητῆ στρέφεται, ἄλλοτε με συγκατά-
βαση κι ἄλλοτε με εἰρωνεῖα, στὴν ἄρνηση τῶν ἀνθρώπων νὰ ἀποδεχτοῦμε τὴν
αδῆριπτη πραγματικότητα τῆς περατότητάς μας. Αποστρεφόμεστε τὰ νεκροτα-
φεῖα, «τὴ μελλοντικὴ, ὀριστικὴ καὶ μόνιμη γειτονιά μας», ὅπως τὰ ἀποκαλεῖ
στο ποίημα «Λέω “Αὐριο θὰ πάω στὸ νεκροταφεῖο τῆς Σκάλας νὰ δῶ”», καὶ
ξεχνάμε τὸ προκαθορισμένο τέλος μας κάθε φορά που κερδίζουμε μιὰ «νίκη».
Παρόλα αὐτά, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ ποιητής, ἡ ζωὴ «δουλεῦει μακροπρόθε-
σμα» καὶ στὴν παρτίδα σκάκι που παίζουμε μαζί τῆς καμιά στρατηγικὴ δὲν
μπορεῖ νὰ μας εξασφαλίσῃ τὴ νίκη, καθὼς ἡ ζωὴ ξέρεי ἐκ τῶν προτέρων ποῖος
θα κάνει στο τέλος-τέλος τὸ ρουὰ ματ:

Μὲ πόση ἐπιμονὴ ἀποστρέφουμε τὸ πρόσωπο

ἀπ' τὰ νεύματα τῶν τάφων,

μὲ πόση ἐπιμονὴ ἐρμηνεύουμε

πὼς δὲν εἶν' σ' ἐμὰς ποὺ γνέφουν!

(1980, *Ἀπαντα* Α' 289)

Η ΖΩΗ Κ' ΕΜΕΙΣ

Ἄς μὴν τὶς ἀποκαλοῦμε ἔτσι ἐπιτόλαια «νίκες».

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ἐκείνη δουλεῖ μακροπρόθεσμα,

πέρα ἀπ' τὸ μυαλό μας,

πέρα ἀπ' τὰ «πετάγματά» μας,

σ' ἄλλο ἐπίπεδο,

σ' ἄλλο τόξο.

(1980, *Ἀπαντα* Α' 646)

ΛΕΩ «ΑΥΡΙΟ ΘΑ ΠΑΩ ΣΤΟ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ ΝΑ ΔΩ»

Ἀκόμα καὶ στίς πιὸ προσωρινὲς μας μετοικήσεις

πηγαίνουμε πιὸ πρὶν νὰ γνωρίσουμε τοὺς γείτονες

καὶ τὴ γειτονιά.

Γιατὶ γι' αὐτὴ τὴ μετοίκηση,

τὴ μόνιμη κι' ὀριστικὴ,

δὲν ἐνδιαφερόμαστε,

γιατὶ γι' αὐτὴ τὴ μετοίκηση

ἀποφεύγουμε νὰ ἐνημερωθοῦμε;

(1974, *Ἀπαντα* Α' 550)

31. Βλ. ἐπίσης Ντέλλα (2008) 124.

32. Βλ. ἐπίσης *Πρὸς Χάρο* 1 (1980, *Ἀπαντα* Α' 649).

Κι όμως, όπως σημειώνει αλλού ο ποιητής, τη ζωή μπορούμε να τη ζήσουμε ως το μεδούλι εάν δούμε τον θάνατο κατάματα και αν «ντυθούμε θάνατο», μια προτροπή που φαίνεται να συνομιλεί με την πλατωνική μελέτη θανάτου. Ο θάνατος αρχίζει να φαίνεται ήκιστα φοβερόν αν στοχαστούμε πάνω στον δικό μας επικείμενο θάνατο κι αν αποδεχτούμε το γεγονός ότι η ζωή και ο θάνατος δεν είναι έννοιες αντιθετικές αλλά συμπληρωματικές, μια σχέση που εκφράζεται με τρόπο απέρριπτο και καίριο στη μορφή εκείνου του ιερέα του χωριού, που αναγκάζεται να παρατήρει στη μέση το κλάδεμά του περβολιού του για μια κηδεία και ξεχνά αφελώς στη ζώνη το κλαδευτήρι του. Αυτή την τολμηρή επιταγή, το «ντύσου θάνατο», είναι που κάνουν πράξη οι ήρωες, οι οποίοι, αποδεχόμενοι τον θάνατο και αψηφώντας τον καταφέρνουν εν τέλει να τον νικήσουν και να τον υπερβούν:

Μήν τή φοβηθῆς τῇ ζωῇ,
εἶναι πιὸ δειλὴ ἀπὸ ἐσένα,
ντύσου πρόκληση,
ντύσου θάνατο.

(1962, *Άπαντα* Α' 84)

Κί' ὁ θάνατος τόσο θάνατος καὶ τόσο ζωὴ,
κ' ἡ ζωὴ τόσο ζωὴ καὶ τόσο θάνατος!

(1974, *Άπαντα* Α' 177)

ΙΕΡΕΑΣ ΧΩΡΙΟΥ

Κλάδευε τὸ περιβόλι τοῦ ὁ ἄνθρωπος
ὅταν τὸν φώναξαν νὰ κάνῃ τὴν κηδεία
καὶ ξέχασε τὸ κλαδευτήρι στὴ ζώνη
νὰ ἐξέχῃ ἀπ' τὸ ράσο καὶ ν' ἀποσπᾷ τὴν προσοχὴ
καὶ νὰ σχολιάζεται

(1980, *Άπαντα* Α' 660)

ΗΡΩΕΣ

Λίγο τῶχεις νὰ πεθάνῃς χωρὶς καρκίνο,
λίγο τῶχεις νὰ πεθάνῃς χωρὶς καρδιά,
χωρὶς τουλάχιστο ἀπελπισία,
ἔτσι στὰ καλά καθούμενα;

(1984, *Άπαντα* Α' 751)

Η θεματική του θανάτου συμπαρασύρει μαζί της και ερωτήματα μεταφυσικά.³³ Είναι όντως ο θάνατος ένα οριστικό και απόλυτο τέλος ή μήπως σηματοδοτεί μια νέα αρχή; Υπάρχει ζωή μετά τον θάνατο; Οι απαντήσεις που δίνονται στα ερωτήματα αυτά είναι αντιφατικές, με αποτέλεσμα το ζήτημα να παραμένει μέχρι τέλους ανοικτό:

33. Για το μεταφυσικό στην ποίηση του Μόντη βλ. την εκτενή και λεπτομερή πραγμάτευση της Ντέλλα (2012) κυρίως 263 κ.ε.

Ήμῳρο, λοιπόν, ἡ ζωή,
ἀτελὲς ἡμίχρονο, λοιπόν, ἡ ζωή;

(1975, *Ἀπαντα* Α΄ 222)

Ὅπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μόντης σε συνέντευξή του στον Χρήστο Μαυρή το 1996: «Με βασάνιζε πάντα και με βασανίζει το ερώτημα τι υπάρχει πέρα απ' τον θάνατο. Ἐχω τις αμφιβολίες μου μα διστάζω, αφ' ετέρου, να πω πως δεν υπάρχει υπό κάποια μορφή άλλη ζωή. Είναι εν προκειμένω μία πολύ δύσκολη λέξη το "όχι". Πιστεύω πως δεν πρέπει ν' απαιτούμε απ' τ' ανθρώπινο μυαλούδάκι να μπορεί να τα εξιχνιάσει όλα».³⁴

Παρελθόν, Παρόν, Μέλλον

Ιδιαίτερη θέση στην ποίηση του Μόντη κατέχει το παρελθόν.³⁵ Ὅχι το παρελθόν καθ' εαυτό, ως χρόνος ιστορικός, αλλά μάλλον το προσωπικό βιωμένο παρελθόν,³⁶ το οποίο ο ποιητής ανακαλεί μέσω της «ιδιότυπης» μνήμης του (Χριστοφίδης 1984: 104) και το οποίο πάντοτε παρουσιάζεται σε συνάρτηση με το παρόν· άλλοτε ως όγκος που συνθλίβει το παρόν με το βάρος του, άλλοτε ως λουρί που ἔμεινε δεμένο στον λαιμό μας καθιστώντας μας δέσμιους αυτού που τώρα δεν είμαστε αλλά υπήρξαμε και μας καθόρισε:

Κατορθώσαμε να ξεφύγουμε
μὰ τὸ λουρί εἶν' ἀκόμα δεμένο στὸ λαιμό μας
καὶ τὸ σέρνουμε στοὺς δρόμους.

(1968, *Ἀπαντα* Α΄ 109)

Πίεση ποὺ ἔξασκεῖ στὸ παρὸν ἡ ἀνάμνησή σου,
ἀνατρεπτική δράση ποὺ ἀναπτύσσει!

(1968, *Ἀπαντα* Α΄ 110)

Τὶ πικρὴ πείρα συσσωρεύτηκε μέσα μας,
τὶ παρελθόν, τὶ πλέγματα,
καὶ φοβόμαστε πᾶ τὸ παραμικρὸ κλειστὸ παράθυρο
καὶ τρομάζουμε στὴν παραμικρὴ κλειστὴ πόρτα;

(1965, *Ἀπαντα* Α΄ 93)

34. Συνέντευξη του Μόντη στον Χρήστο Μαυρή, *Εφημερίδα Ἀγών* 18.2.96, δημοσιευμένη στο Μαυρή (1996) 54.

35. Ὅπως σημειώνει ο Χριστοφίδης (1984) 31: ο Μόντης «Διαθέτει τη μνήμη του μεγάλου δημιουργού, τη μνήμη που επιτρέπει (κι επιβάλλει) τον ανεμπόδιο διασκελισμό των χρονικών αποστάσεων και υπογραμμίζει τη σύμπλεξη των συναισθηματικών αποχρώσεων ως καθορίζονται από την αναίρεση και, την κατ' ακολουθίαν ή ταυτόχρονα, ψυχολογική σύνθεση των διαστάσεων του χρόνου, ως εάν να κοιτάζει από υψηλή σκοπιά ο ποιητής, να περπατά μαζί μας και συγχρόνως να μας παρατηρεί με την προσωπική που προσφέρει η άχρονη ιστορικότητα, από τα βάθη των αναμνήσεων του Ανθρώπου να αντλεί τη δυνατότητα να συμβαδίζει, ενώ προχωρεί και καθώς επιστρέφει. Δεν είναι απλώς η επιστροφή στο παρελθόν—η ταύτιση κάποτε με μορφές που υπήρξαν».

36. Αθανασοπούλου (2008) 177.

Για τον ίδιο τον Μόντη τα γεγονότα σταθμοί που «βαραίνουν» επώδυνα το παρόν του εντοπίζονται κυρίως στις απανωτές απώλειες των μελών της οικογένειάς του, στη ματαίωση του ενωτικού οράματος με την Ελλάδα και, τέλος, στην τουρκική εισβολή, οι επιπτώσεις της οποίας εντοπίζονται όχι μόνο στον ψυχισμό των ανθρώπων αλλά και στην ίδια τη φύση:

Τι όγκο ανάμνησης μου άφησες, αδερφή μου,
τι αντίδοτο λήθης [...]

(1958, *Απαντα* Α' 34)

«ΕΝΩΣΗ»

Απ' την πολλή άχρησία ξεχάσαμε πώς γράφεται
και σπάνια πιά τη βλέπουμε καμμιά φορά
άνορθόγραφη σε κάνα σοκάκι της Λευκωσίας
μέ το παλιό ώμέγα της
νάχη γίνει ένα μικρό όμικρο.

(1993, *Συμπλήρωμα* Γ' 154)³⁷

ΚΑΡΑΒΑΣ, ΛΑΠΗΘΟΣ, ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1974

Μην τὰ «ἐξαγάγετε» ἐφέτος τὰ λεμόνια τους.
Εἶν' ὁ χυμός τους αἷμα δεκαοχτάχρονων παιδιῶν,
εἶν' ὁ χυμός τους θερισμένη ἀνοιξη δεκαοχτάχρονων παιδιῶν.
Σκεφθῆτε ποῦ νὰ τὰ φυλάξουμε στὸν αἰῶνα τῶν αἰώνων,
σκεφθῆτε πῶς νὰ τὰ φυλάξουμε στὸν αἰῶνα τῶν αἰώνων.

(1975, *Απαντα* Α' 568)

Ο Μόντης εγκύπτει με ιδιαίτερη ευαισθησία στις δαιδαλώδεις ατραπούς της μνήμης, περιγράφοντας με τον συνήθη στακάτο και νευρώδη τρόπο του τα τερτίπια της, το πείσμα της, τις αδυναμίες της, τη διαύγεια, ακόμα και την αμνησία της. Σε αρκετά ποιήματα η μνήμη, υποστασιοποιείται κι ανάγεται σε οντότητα που λειτουργεί ανεξάρτητα από το εγώ:

Κ' ἡ μνήμη πρώτη καὶ καλύτερη ἐκεῖ,
κ' ἡ μνήμη ἀπρόσκλητη ἐκεῖ!

(1982, *Απαντα* Α' 298)

ΜΙΑ ΑΝΑΜΝΗΣΗ

Δὲν ἤξερε καθόλου νὰ συμπεριφερθῇ.
Μπήκε σὰν ἀφέντρα
καὶ διέτασσε αὐτὸ
καὶ διέτασσε ἐκείνο.

(1980, *Απαντα* Α' 675)

37. Βλ., επίσης, *Απαντα* Α' 747 και 748.

Κ' ή μνήμη έκεί,
κατά πόδας!

(1976, *Άπαντα* Α' 240)

Δυο επαναστατημένες άναμνήσεις,
δυο άντικανονικές άναμνήσεις
νά επανέρχωνται κατά βούληση,
νά επανέρχωνται άναρχικά.

(1980, *Άπαντα* Α' 291)

Μια λέξη, ένα ελάχιστο οπτικό ή άλλο ερέθισμα, λειτουργώντας οιωνεί η βουτηγμένη στο τσάι μαντλέν στον *Χαμένο Χρόνο* του Προυστ, αρκεί για να ανασύρει η μνήμη από τα κατάστιχα της εικόνες, ήχους και συναισθήματα, ξυπνώντας ακόμη και αναμνήσεις στοιβαγμένες για χρόνια στις πιο απόμερες γωνιές της. Κάποιες από τις αναμνήσεις αυτές ξυπνούν φευγαλέα μόνο, κάποιες άλλες εγείρονται αλλά παραμένουν απόμακρες. Άλλες πάλι επανέρχονται με τέτοια σφοδρότητα και ορμή, που μοιάζουν ν' επανακτούν την υλική τους υπόσταση, καθιστώντας δυνατή ακόμη και τη φανταστική, σωματική τους αίσθηση:

Αυτό τ' άπόγευμα τής Λευκωσίας,
δέν προεχτείνεται πιά σ' έμάς,
αυτό τὸ παλιὸ γλυκὸ άπόγευμα τής Λευκωσίας,
αυτό τὸ παλιὸ γλυκὸ άπόγευμα,
αυτό τό...

(1968, *Άπαντα* Α' 114)

Ποιός νά μοῦ τῶλεγε
πώς μιὰ μέρα θά περνούσα άπ' τήν άνάμνησή σου
καί δὲ θά γύριζα νά κυτάξω,
οὔτε κάν άπό περιέργεια.
(1976, *Άπαντα* Α' 251)

Όληνύχτα μελετούσα τήν άνάμνησή σου
καί τήν περιέστρεφα
καί τήν άνέστρεφα
καί τήν ψηλαφούσα
καί τής χείδευα τὰ μαλλιά
καί τή ρωτούσα.

(1974, *Άπαντα* Α' 181)

Βεβαίως, η μνήμη δεν θυμάται τα πάντα. Με την πάροδο του χρόνου κάποιες μνήμες ξεθωριάζουν και υπάρχουν απλώς ως μια αππροσδιόριστη αίσθηση, θολές και συγκεχυμένες.

Δέν άπέμεινε παρὰ συγκεχυμένη μνήμη,
δέν άπέμεινε παρὰ άνεξακρίβωτη νοσταλγία.

(1965, *Άπαντα* Α' 92)

Δέν επέζησε παρὰ μονάχα

ένα άνώνυμο χαμόγελο,
δέν επέζησε παρὰ μονάχα
ένα άκέφαλο χαμόγελο;

(1965, *Άπαντα* Α' 98)

ΤΑ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ

Έκεῖνα τὰ παρελθόντα όνόματα
πού άναδύονται ξαφνικά στήν έπιφάνεια μέ τὸ πρῶτο τους σφρῖγος,
μέ τὸν πρῶτο τους ρόλο,
έκεῖνα τὰ παρελθόντα όνόματα
πού ξαναπερνᾶν μιὰ στιγμή άπ' τή μνήμη μας,
πού διαισθανόμαστε πῶς ξαναπερνᾶν μιὰ στιγμή άπό κάπου
καί ξαναχάνονται πρὶ μᾶς άναγγελοῦν
κ' έπανακαταδύονται πρὶν προλάβουμε.

(1974, *Άπαντα* Α' 525)

Βιώματα πού έπανερχόσαστε άκέφαλα κι' άπρόσωπα,
βιώματα πού έπανερχόσαστε άνώνυμα
καί προσπαθεῖτε νά μέ γελάσετε
ώς δήθεν άλλα!

(1974, *Άπαντα* Α' 207)

Αυτό που δύσκολα μαραγκιάζει και εξασθενεί είναι οι σκληρές και βασανιστικές μνήμες (ατομικές και συλλογικές), που χαράχτηκαν από γεγονότα-σταθμούς. Αυτές οι μνήμες με το πέρασμα του χρόνου όχι μόνο δεν ημερεύουν, αλλά τρανεύουν και τρέπονται σε εφιάλτες, όπως συμβαίνει με τη μνήμη της αγαπημένης Μόρφου:

ΜΟΡΦΟΥ 1976

Τι γρήγορα πού έπιτείνονται οι νοσταλγίες σου,
τι γρήγορα πού έφιαλτοποιούνται.

(1976, *Άπαντα* Α.2, 581)

Η διαδικασία της λήθης οπτικοποιείται στο πιο κάτω τετράστιχο, όπου ο χρόνος εμφανίζεται να διασπά τη «σάρκα» των βιωμάτων που διατηρήθηκαν στη μνήμη, τρέποντάς την σε άχρωμο λευκό πλάσμα (το κύριο αυτό άμορφο και σχεδόν άχρωμο συστατικό του αίματος) και σε μόρια, τα οποία στο τέλος μαζεύονται στον πάτο της μνήμης, ως κατακάθι:

Αυτή ή όργη δέν άποσυντίθεται,
αυτή τήν όργη δέν τή διασπά ό χρόνος
σ' άχρωμο λευκό πλάσμα
καί σ' άπομονωμένα μόρια γιά κατακάθι.

(1958, *Άπαντα* Α' 27)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της αναξιοπιστίας της μνήμης. Οι αναμνήσεις δεν είναι κατ' ανάγκη πάντα βιωμένος χρόνος, αλλά αυτό που η

μνήμη επαναφέρει ως βιωμένο χρόνο.³⁸ Κατά συνέπεια, η μνήμη, δεν είναι απλώς και μόνο ένας χώρος στον οποίο εγκιβωτίζονται και μπαλασμώνονται βιώματα και στιγμές, αλλά ένας χώρος στον οποίο το παρελθόν βρίσκεται διαρκώς εν τω γίνεσθαι, καθώς η μνήμη το μεταπλάθει, το ανασκευάζει, το φορτώνει με λογής-λογής ψιμύθια, το εξιδανικεύει, παρουσιάζοντάς το όμως πάντα ως βιωμένο:

Έχει, ξέρετε, ανεξαρτησία γνώμης ή μνήμη,
έχει, ξέρετε, μεγάλη ανεξαρτησία γνώμης,
σχεδόν απαράδεκτη.
Κ' έχει και κάτι περίεργες επίμονες ιδέες,
έχει και κάτι σχεδόν έμμονες ιδέες.

(1976, *Άπαντα* Α' 241)

ΜΝΗΜΗ ΙΙ

Αυτή σκυμμένη στά χειρόγραφά της,
αυτή σκυμμένη στίς πλαστογραφήσεις της.
ούτε καν άκούει τι τής λές.
(1976, *Άπαντα* Α' 588)

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ

Πόσο όμορφαίνετε όσο άπομακρυνόσαστε,
πόσο άπομακρυνόσαστε όσο όμορφαίνετε.

(1970, *Άπαντα* Α' 511)

Η σκιαγράφηση της μνήμης όχι ως αποθηκευτικού χώρου αρχειοθέτησης παγωμένων και παγιωμένων στιγμιότυπων αλλά ως ζωντανού χώρου βρίσκει ίσως την πιο μεστή και εύγλωττη σκιαγράφησή της στο ποίημα «Η Παροιμία μέσα μας», όπου αυτή η Παροιμία δεν είναι άλλη από την ενδοχώρα της μνήμης, η οποία βρίσκεται πάντα σε ανασχηματικό αναβρασμό και η οποία αποτελεί μέρος του παρόντος μας, μια παροιμία την οποία κουβαλούμε πάντα και πανταχού μαζί μας:

Η ΠΑΡΟΙΚΙΑ ΜΕΣΑ ΜΑΣ

Στήν αγαπημένη μνήμη του Έντμουντ Σπένσερ

Άλλα τὰ καλέσαμε προσωρινῶς
κ' εἶτε τὰ ξεχάσαμε καὶ παρέμειναν
εἶτε κατόρθωσαν νὰ μᾶς ξεγελάσουν καὶ παρέμειναν.
Άλλα πάλι διεισέδυσαν ἀπρόσκλητα
χωρὶς νὰ τ' ἀντιληφθοῦμε,
ἐπ'ωφελήθησαν κάποιας καταστάσεως,
κάποιων κενῶν,

38. Βλ. επίσης T.S. Eliot *Four Quartets* "Burnt Norton I" (11-14): Footfalls echo in the memory / Down the passage / which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden.

κάποιας χαλαρώσεως τής έπαγρυπνήσεως
καί διεισέδυσαν
Κ' έτσι σχηματίσθηκε σιγά-σιγά κι' άκροποδητί,
κ' έτσι σχηματίσθηκε λαθραία
ή παροιμία μέσα μας
καί σταθεροποιήθηκε τόσο
πού μιá μέρα νά μὴν έκβάλλεται πιá
κι' όλοένα νά όργανώνεται
κι' όλοένα νά έκτοπίζει
κι' όλοένα νά έπικρατή.

(1970, *Άπαντα* Α' 511)

Απομένει να πούμε δυο λόγια, ακροθιγώς έστω, για το μέλλον. Από τη μια, το μέλλον παρουσιάζεται ως άδειος χώρος στον οποίο προβάλλονται οι προσδοκίες και οι αγωνίες του παρόντος και στον οποίο εν τέλει απολήγει το παρόν. Όπως ευσύνοπτα σημειώνει ο Μόντης, το «αύριο» το περιμένουν σε κάθε γωνία σωρηδόν τα «χθες», έτοιμα να μπουκάρουν μέσα του και να το καταλάβουν:

ΤΟ «ΑΥΡΙΟ»

Νάξερε πόσα «χτές» τὸ περιμένουν,
νάξερε πόσα «χτές» τὸ παραμονεύουν,
πόσα «χτές» θάχῃ ν' άντιμετωπίσῃ!

(1988, *Συμπλήρωμα* Α' 93)

Τ' «ΑΥΡΙΟ» ΚΑΙ ΤΑ «ΧΤΕΣ» Ι

Ανοχύρωτο εκείνο κι' άβέβαιο
κι' αυτά όχυρωμένα καί βέβαια νά τὸ περιμένουν!

(1988, *Συμπλήρωμα* Α' 97)

Ως τέτοιο το μέλλον βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το παρόν και κατ' επέκταση με το παρελθόν και, επομένως, προβάλλεται είτε ως «γη της επαγγελίας», υπό την έννοια ότι στο μέλλον ευοδώνονται προσδοκίες, ενσαρκώνονται ελπίδες και τελειώνονται στόχοι του παρελθόντος, είτε ως «γη της διάψευσης», όπου ισοπεδώνονται και καταρρακώνονται ελπίδες, πόθοι και προσδοκίες. Μια τέτοια διάψευση, η μεγαλύτερη ίσως στην ποίηση του Μόντη, αφορά την Ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα, μια ματαιώση που επιφέρει ένα τόσο βαθύ τραύμα στην ψυχή του Μόντη, ώστε να τον οδηγήσει, όπως υποστηρίζει ο Ορφανίδης, σε μια «ποίηση ήττας» με κεντρικούς άξονες την αποτυχία, την έκπτωση, την πολιορκία, τη διασπορά, τη λήθη, την αφασία και την ενοχή.³⁹ Στα δύο ποιήματα που ακολουθούν το πολυπόθητο μέλλον που θα γεννούσε την Ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα καταφθάνει στείρο, μετουσιώνοντας βίαια και βασανιστικά τις ζωογόνες ελπίδες του παρελθόντος

39. Ορφανίδης (1994) 40, 45.

σε ψευδαισθήσεις. Ό,τι στο παρελθόν υπήρξε διακαής πόθος πολλών γενεών⁴⁰ στο παρόν καταντά ξεθωριασμένο και στομωμένο σύνθημα, γραμμένο κι αυτό ανορθόγραφα σε κάποιον παρατημένο τοίχο του νησιού.⁴¹ Ειδικότερα μετά την τουρκική εισβολή και τη στάση της Ελλάδας, ο πόνος της διάψευσης γίνεται έτι πιο διαπεραστικός, οξύς και οδυνηρός:

ΕΝΩΣΗ

Μᾶς πρόδωσαν τοὺς πόθους μας καὶ τ' ἄλματα.
Ἄδεια τὰ χέρια κ' οἱ καρδιές.
Μᾶς ἔμειναν μονάχα κάτι ἀγάματα
ἀπὸ τὰ πρόσφατα συμβάντα τὰ καυτά,
ἴσως ἐκτὸς χρόνου κι' αὐτά.

(1969, *Ἀπαντα* Α' 1004)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΗΜΑΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΤΟ 1974 (ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΟΓΟΝΤΕΥΣΗ)

Νὰ τὴν πᾶμε στὸ ὑπόγειο μαμά;

(1991, *Συμπλήρωμα Β'*, 202)

ΚΥΠΡΟΣ 1974-1976

Καὶ τὶ θὰ γίνῃ τώρα,
θὰ σχίσουμε τὰ παλιά μας σχολικὰ τετράδια
ποῦταν γεμάτα χρωματιστὴ «Ἐνωση»,
θὰ σχίσουμε τὰ παλιά μας σχολικὰ τετράδια
ποῦταν γεμάτα «Ἐνωση» διακοσμημένη μὲ γιασεμιά καὶ
λεμονανθοὺς καὶ μαργαρίτες,
θὰ σχίσουμε τὰ παλιά ἀναγνωστικὰ τῶν παιδιῶν μας
μὲ τὶς Ἑλληνικὲς σημαίες,
θὰ πετάξουμε τ' ἀγαπημένο ἀναμνηστικὸ σκουφὶ τοῦ
Γυμνασίου
μὲ τὴν «Ἐνωση» στὸ γέισο,
θὰ πετάξουμε τὸ χάρακά τους
καὶ τὴν τσάντα καὶ τὴ μπάλα καὶ τὸ ποδήλατο
ποῦγραφαν «Ἐνωση»;
Ἀλήθεια, πέστε μου, τὶ θὰ γίνῃ τώρα;

(1976, *Ἀπαντα* Α' 605)

Από την άλλη, το μέλλον παρουσιάζεται σε κάποιες περιπτώσεις ως ήδη ενυπάρχον στο παρελθόν εν είδει μοίρας ή πεπρωμένου, όπως στο πιο κάτω ποίημα, όπου το άδειο καρούλι που εμφανίζεται να κρατά ο ποιητής στο χέρι ως βρέφος εκλαμβάνεται ως «προφητικό» της ζωής του:

40. Όπως σημειώνει ο Παστελλάς (1984) 191, το αίσθημα της διάψευσης είναι δεσπόζον στην ποίηση του Μόντη.

41. Για την πραγμάτευση του ζητήματος της Ένωσης από τον Μόντη βλ. μεταξύ άλλων Ντέλλα (2012) 171-176.

ΤΙ ΜΟΥΡΘΕ ΑΠΟΨΕ ΝΑ ΣΚΑΛΙΣΩ...

[...]
'Η πρώτη μου φωτογραφία!
Αυτή ή γλυκύτατη κυρία
μούπαν πώς ήταν ή μαμμά.
Ξυπόλητο βρεφάκι. Μά
τ' άδειο καρούλι έτσι στο χέρι
– προφητικό τής ζωής μου άστέρι –
ποιός μάντεψε καί μούχε θέσει
καί νά τò σφίγγω έγώ μήν πέσει; [...]

(1970, *Άπαντα* Α' 1008)

Αυτή η οπτική του μέλλοντος απαντά κυρίως σε ποιήματα τα οποία έχουν ως θέμα τον ηρωισμό και την αυτοθυσία, δοσμένα πάντα με τον ιδιότυπο τρόπο του Μόντη. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο θάνατος για την πατρίδα δεν παρουσιάζεται ως σπασμωδική κίνηση, ένα πυροτέχνημα ηρωισμού, μια τυχαία απόληξη της στιγμής, αλλά ως μια πράξη που γίνεται εν πλήρει συνειδήσει και η οποία προοικονομείται ήδη στο παρελθόν. Παραθέτω ένα ενδεικτικό ποίημα, αφιερωμένο στον 23χρονο ήρωα του 1955-59 Μιχαλάκη Καραολή, όπου η φωτογραφία, που είχε βγάλει ο Καραολής όταν ήταν 16 ετών και στην οποία απεικονίζεται με την πρώτη του χρωματιστή γραβάτα και με μια μισάνοικτη πόρτα να καθρεφτίζεται στις κόρες των ματιών του, μοιάζει να αντικατοπτρίζει με τρόπο πρωθυστερο τον απαγχονισμό, ο οποίος κατέταξε τον Καραολή στο πάνθεο των ηρώων, διατηρώντας ανοικτή την πόρτα της ελευθερίας που είχε ήδη στο εφηβικό βλέμμα των δεκαέξι χρόνων:

ΜΙΧΑΛΑΚΗΣ ΚΑΡΑΟΛΗΣ

Μήν πάρετε όποιαδήποτε φωτογραφία του.
'Υπάρχει μιá όταν ήταν δεκαέξι χρονών
– στá χείλη τò χαμόγελο τών δεκαέξι χρονών,
στá μάτια μιá πρωϊνή πόρτα χωριού που άνοιγε.
'Υπάρχει στò δωμάτιό του
μιá φωτογραφία με τήν πρώτη του χρωματιστή γραβάτα.
Γύρω-τριγύρω μεταξωτò πλαίσιο
Κεντημένο άπ' τήν άδερφή.
Αυτή ταιριάζει. "Έτσι ήταν ξανά όταν πέθαινε,
αυτό τò ίδιο τραγούδι τραγουδούσε,
χωρίς ίχνος ενδιάμεσης αλλαγής,
ούτε καν άπ' τήν άγχόνη.

(1960, *Άπαντα* Α' 433)

Αντί επιλόγου

Πηγή έμπνευσης για τον Μόντη, όπως ο ίδιος αναφέρει σε συνεντεύξεις του, αποτελούν τα πάντα· ακόμη και οι μικροί, ταπεινοί και περιφρονημένοι άνθρωποι,⁴² και οι τυχαίες, καθημερινές και τετριμμένες στιγμές.⁴³ Μέσω της ποιητικής σμίλης οι χρονικές αυτές στιγμές διαστέλλονται, διευρύνονται, βαθαίνουν. Έτσι το φαινομενικά συγκεκριμένο, το χρονικά και χωρικά οριοθετημένο, το επιμέρους και το ατομικό εξακτινώνονται και προσλαμβάνουν καθολικές και οικουμενικές διαστάσεις. Αυτός είναι και ο λόγος που, παρά τη μικρή τους φόρμα, τα ολιγόστιχα ποιήματα του Μόντη μοιάζουν, όπως ευσύνοπτα το θέτει ο Παστελλάς (1984: 199), με το σύντομο αλλά ακαριαίο κτύπημα «που δημιουργεί πολλαπλάσιους κραδασμούς κι είναι πιο δραστικό στην απήχηση που έχει στη συνείδηση ή τη φαντασία του αναγνώστη». Για να το θέσω κάπως πιο σχηματικά, οι «στιγμές» του Μόντη προσομοιάζουν με ηφαιστειακή έκρηξη. Η διάπυρη ύλη που απελευθερώνεται τη στιγμή της έκρηξης δεν είναι προϊόν της δεδομένης στιγμής αλλά απότοκος μιας μακράς διαδικασίας, που διενεργείται αργά, ενδόμυχα και μυστικά στα έγκατα της γης, και η οποία τελικά εκτονώνεται μέσω της πιο ευαίσθητης ηφαιστειακής φλέβας. Και παρόλο που ο εκκωφαντικός κρότος της έκρηξης δεν έχει διάρκεια, το μάγμα που εξέρχεται στην επιφάνεια της γης σκορπίζει και διαχέεται παντού, καυτό και παχύρρευστο, «καίοντας» και έτσι μετουσιώνοντας ό,τι συναντήσει στο διάβα του, διαγράφοντας παράλληλα πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους πορείες. Όντας συγκεκριμένες «διάρκειες», οι «στιγμές» του Μόντη επιτυγχάνουν όχι μόνο να καταργήσουν τη γραμμικότητα του χρόνου συμφύροντας παρόν, παρελθόν και μέλλον σε έναν «χαώδη πολτό», για να επανέλθω εν είδει κυκλικής σύνθεσης στον πρόλογο, αλλά πρωτίστως να εναγκαλιστούν τη συνέχεια και να δημιουργήσουν τις συνθήκες εκείνες που επιτρέπουν στον αναγνώστη να βιώσει τις «ανεπαίσθητες στιγμές»⁴⁴ για τις οποίες μίλησε ο Eliot και, επομένως, να καταβυθιστεί και να γευτεί, για λίγο έστω και μέσα από τον χρόνο, το άχρονο.

42. Βλ., π.χ., τα ποιήματα «Αντίχορος στην αρχαία Αθήνα» (1974, *Άπαντα* Α' 527)· «Οι δούλοι τής Αθήνας» (1980, *Άπαντα* Α' 637).

43. Όπως σημειώνει ο Μιχάλης Πιερής σε συνέντευξη που παραχώρησε το 2009 στον Μιχάλη Χριστοδούλου, ο Μόντης του έλεγε ότι είχε πάντα δίπλα στο κρεβάτι του χαρτί και μολύβι, γιατί η ποιητική έμπνευση δεν έχει ώρα, και ότι αρκετές φορές, ενώ οδηγούσε, χρειάστηκε να σταματήσει, για να καταγράψει σκέψεις που έφταναν απρόβλεπτα. <https://michalischristodoulou.wordpress.com/2014/02/20/μichalish-πiερhς-ο-δασκαλoς-μου-κωστας-μ/>. Βλ. Χααραλαμπίδης (1984) 184, όπου παρατίθεται αυτούσια η απάντηση που είχε δώσει ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του στον Κυριάκο Χααραλαμπίδη το 1968 σχετικά με τις στιγμές που προσλαμβάνει τις «στιγμές» του.

44. Βλ. πιο πάνω σημ. 14.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αθανασοπούλου Αφροδίτη (2008), «Το αντικαθρέφτισμα της Ιστορίας στην ποίηση του Κώστα Μόντη» στο Νικολαΐδης (επιμ.), *Κώστας Μόντης (1914-2004)*, 175-190.
- Γαλάζης, Λεωνίδας (2002), *Η προσωποποίηση στο ποιητικό έργο του Κώστα Μόντη*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- (2008), *Η προσωποποίηση στο ποιητικό έργο του Κώστα Μόντη*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Γεωργής, Γεώργιος (1999), «Η αποδόμηση της Ιστορίας», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος–Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 362-370.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας (1999), «Τι κάνει η γλώσσα του Μόντη», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος–Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 314-316.
- Δανόπουλος, Κωστής (2016), *Η ποίηση του Κώστα Μόντη. Ευρετήριο τίτλων και πρώτων στίχων*, Αθήνα: Poema.
- Ελύτης, Οδυσσέας (1985), *Ο Μικρός Ναυτίλος*, Αθήνα: Ίκαρος.
- (1992), «Χρόνος Δεσμώτης καὶ Χρόνος Λυόμενος» στο *Ἐν Λευκῷ*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Ζήρας, Αλέξης (1985), «Ιστορία και ιστορική μνήμη στο έργο του Κώστα Μόντη», *Η Αμαξα* 10-12 (Δεκέμβριος), 3-7.
- Κασιδίου, Στέλλα (2008), «Ευρετήριο ιστορικών όρων για τα ποιήματα του Κώστα Μόντη», στο Νικολαΐδης (επιμ.) *Κώστας Μόντης (1914-2004)*, 191-218.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης (2008), «Ερμηνευτικά στην ποίηση του Κώστα Μόντη», στο Νικολαΐδης (επιμ.) *Κώστας Μόντης (1914-2004)*, 97-104.
- Κεχαγιόγλου, Γιώργος (1984), «Κώστα Μόντη, “Μια λεύκα στην Κακοπετριά”: μια ανάγνωση», στο Κεχαγιόγλου και Πιερής (επιμ.), *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 51-87.
- & Πιερής Μιχάλης (επιμ.) (1984), *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, Αθήνα: Ερμής.
- Κοκόλης, Ξενοφών (2008), «“Εγώ / Αυτός / Κανείς”: η γραμματική ως θεματικό ορυχείο στην ποίηση του Κώστα Μόντη», στο Νικολαΐδης (επιμ.) *Κώστας Μόντης (1914-2004)*, 291-302.
- (1999), «Στίξη στις “Στιγμές”», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος–Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 317-321.
- Λοϊζίδη, Νίκη (1999), «Ένας ποιητής αθώος από Ιστορία», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος–Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 386-388.
- Μαυρής, Χρήστος (1996), *Κώστας Μόντης, ο μείζων (Συνομιλίες με τον ποιητή)*, Λευκωσία: Ιδιωτική Έκδοση.
- Μελκή-Χρηστίδη, Άντρη (1999), «Ο Καβαφικός Μόντης», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος–Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 449-455.
- Μόντης, Κώστας (1985), «Μόνο με το αίσθημα μπορείς να διδάξεις», *Διαβάζω* 123 (Ιούλιος–Αύγουστος), 67.

- Νικολαΐδης, Κώστας (επιμ.) (2008), *Κώστας Μόντης (1914-2004). Ο περιπατητής του ουρανού*, Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου.
- Νικολάου, Θεοδόσης (1999), «Η ποιητική δημιουργία του Κώστα Μόντη», *Η Λέξη* 152 (Ιούλιος-Αύγουστος), *Αφιέρωμα στον αφιέρωμα στον Κώστα Μόντη*, 463-471.
- Ντέλλα, Όλγα (2008), «Η μεταφυσική διάσταση στην ποίηση του Κώστα Μόντη: οι προδιαγραφές της μελέτης», στο Νικολαΐδης (επιμ.) *Κώστας Μόντης (1914-2004)*, 117-130.
- (2012), «Η Μεταφυσική διάσταση στην ποίηση του Κώστα Μόντη: η θρησκευτική πίστη, η παρουσία και η απουσία του Θεού», Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Ορφανίδης, Νίκος (1994), «Από την ποίηση του αλυτρωτισμού στην ποίηση της ήττας. Μια σπουδή στην ποιητική κατάθεση των Κώστα Μόντη, Παντελή Μηχανικού, Αντρέα Παστελλά και Πίτσας Γαλάζη», *Ακτή* 21 (Χειμώνας 1994) 39-45.
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης (2006), *Όψεις της ποιητικής του Κώστα Μόντη*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Παστελλάς Ανδρέας (1984), «Μερικές όψεις του ποιητικού έργου του Κώστα Μόντη. Συμβολή στα πενήντάχρονά του», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 189-209.
- Πιερής, Μιχάλης (1996), «Ο Κώστας Μόντης και η λογοτεχνική παράδοση: Διάλογος και αντίλογος», *Η Λέξη* 131 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), 12-19.
- (1984), «Κώστας Μόντης: ο “ενοχλητικός” ποιητής», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 129-151.
- (1991), *Από το μερπικόν της Κύπρου. Κριτικά κείμενα για τους Μαχαιρά, Μιχαηλίδη, Καβάφη, Καρυωτάκη, Σεφέρη, Διαμαντή, Μόντη, Πιερήδη, Χαραλαμπίδη*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ροδίτης, Αντής (2015), *Τα Γράμματα στη Μητέρα του Κώστα Μόντη*, Αθήνα: Αρμός
- Σαββίδης, Γιώργος Π. (1984), «Πολυχρόνιο για τον Μόντη», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 89-100.
- (1984), «Τηλεοπτικός χαιρετισμός για τα εβδομήντα χρόνια του Μόντη», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 211-212.
- Τσικριτή-Κατσιανάκη, Χρυσούλα (2000), *Η διαλεκτική του χρόνου στην ποίηση (Ο χρόνος στην ποίηση)*, Αθήνα: Δωδώνη.
- Χαραλαμπίδης, Κυριάκος (1984), «Κώστας Μόντης εν Κύπρω», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 177-188.
- Χριστοφίδης, Ανδρέας (1984), «Η ποίηση του Κώστα Μόντη (και η επιστροφή στον τόπο)», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 25-50.
- (1984), «Ο Κώστας Μόντης, σαρανταπέντε χρόνια μετά την έκδοση του πρώτου βιβλίου του», στο Κεχαγιόγλου & Πιερής (επιμ.) *12 κείμενα για τον Κώστα Μόντη*, 101-113.

- Kramer, Kenneth Paul (2007), *Redeeming Time: T.S. Eliot's Four Quartets*, Lanham & Chicago: Cowley Publications.
- Llorens-Cubedo, Dídac (2013), "Midwinter spring, the still point and Dante. The aspiration to the eternal present in T.S. Eliot's *Four Quartets*", *Miscelánea: a journal of English and American studies* 48: 61-73.
- Ricoeur, Paul (1985), *Time and Narrative*, τόμ. 2., μτφρ. από τα γαλλικά Κ. McLaughlin & D. Pellauer, Chicago: Chicago University Press.
- Spender, Stephen (1975), *T.S. Eliot*, Penguin Modern Masters, New York: Penguin.

MODERN GREEK STUDIES ONLINE

published by the

Society for Modern Greek Studies

*is an open-access, peer-reviewed journal for
the Arts, Humanities and Social Sciences
that aims to promote research and scholarship
on all aspects of Modern Greek Studies.*