

Αθήνα. Τότε είχε λάβει γνώση πρώτη φορά ορισμένων παραχωρήσεων που ετοιμαζόμασταν να κάνουμε στη Ζυρίχη (εκτός από τους στρατιωτικούς όρους).

Επίσης πρέπει να υπάρχει, αν έχουν φυλάξει και δεν τον έχουν καταστρέψει το φακέλο της εποχής εκείνης, επιστολή μου, από την Πρεσβεία μου στο Λονδίνο, στον Αδερφ της Πέμπτης 25 Δεκ. 1958 με αριθμό επίτι- σρευτικού πρωτοκόλλου 357.918. Αυτός ο αριθμός θεω- ρήθηκε από τον Αδερφ μεγάλη πρόδοια, υποθέτω γιατί τον εμπόδιζε να ξεχάσει το γράμμα μου στην τσέπη του. Αυτά για τις πρώτες αντιδράσεις μου, οι οποίες είχαν αποτελέσματα να αποκαθισθώ από τη συνδιασκέψη της Ζυρίχης. Ήρθαν όμως και χειρότερα: οι στρατιωτικοί όροι προς όφελος των Τούρκων. Γι' αυτούς κάτι είπαθα εξ' ακοής στο Λονδίνο από συνάδελφο που είχε περάσει από τη συνδιασκέπτημένη Ζυρίχη.

Τότε σκέφθηκα σοβαρά να παραιτηθώ. Ήμεινα δυο νύ- χτες άγρυπνος. Ο λόγος που έδρανε τελικά στην κρίση μου και με εμπόδιζε να το πράξω ήταν ότι εκεί που είχα- τε κατατατήσει, θα ωφελούσα μόνο το Κ.Κ. και την «Βοστία».

1984, 1986

Από τα χρόνια εκείνα ως τώρα και Κύριος οίδε για πό- στον καιρό ακόμη η ένωση δεν μπορεί να σηματούει παρά διατελεχισμό του νησιού. Αυτό το αποσιώπων και ο Γρίβας και οι διάφορες «Βοστίες» και άλλοι δήθεν υπεραρτίωτες που προσπαθούν να κλείσουν τις δουλίστες τους ρίχνοντας στάχτη στα μάτια του απλοϊκού κοσμάκη.

ΟΙ ΟΙ ΕΙΛΙΚΟΙ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ αναγνωρίζουν τους περιορισμούς που τίθενται στην εκμάθηση μιας ξένης παράδοσης, όταν βασίζεται μόνο στη μετάφραση. Τέρος της αποστολής τους είναι να διαρήξουν τους περιορισμούς αυτούς και να αποκτήσουν άμεση πρόσβαση στις λογοτεχνίες που τους ενδιαφέρουν, προσεγγίζοντας τις απευθείας στο πρώτοτυπο. Ωστόσο, το απρόσβητο των Νέων Ελλήνη- κών —το γεγονός ότι διδάσκονται σε τόσο λίγα αμερικανικά πανεπι- στήμια— κατά κανόνα αποκλείει αυτό το είδος της άμεσης πρόσβασης ακόμη και για τον επαγγελματία ειδικό της Συγκριτικής Φιλολογίας. Αλλά κι εκείνοι οι αναγνώστες που δεν έχουν παρόμοια δεξιότητα και οι οποίοι, παρ' ό' αυτά, έχουν αρχίσει να αναγνωρίζουν πως για μια συναρ- παστική παράδοση είναι ακόμη κρυμμένη πίσω από ένα λανθασμένο φράγμα, λίγο-πολύ διακατέχαστο, δεν μπορούν παρά να εξαρτώνται από αγγλόφωνους εκδοτικούς παράγοντες ή κριτικούς, που κι αυτοί επίσης ήταν εξαρτημένοι από τα μεταφρασμένα κείμενα. Οι παραπορ-

Edmund Keeley

Ο ΠEΦEPH2

ΚΑΙ Η «ΜΥΘΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ»

6 τον 20/10: Ημερησίως των ημερών, η.ε.κ.

1. Αν και η παρατήρηση αυτή έγινε το 1968, όταν ετότο το δοκίμιο ανακωλύθηκε στο Πανεπιστήμιο του Maryland, στο συμπόσιο για τη σύγχρονη Ελληνική λογοτεχνία που έγινε την άνοιξη εκείνης της χρονιάς, ισχύει ακόμη, παρά το γεγονός ότι αυθήθηκε, όπως τα πανεπιστημιακά προγράμματα σύγχρονης Ελληνικής και λογοτεχνίας, όπως, λ.χ., στο Harvard, στο Princeton, στο University of Minnesota, στο Ohio State University, στο University of Florida (Gainesville), στο Queens College, στο Wayne State University και στο University of Utah.

δάλλων που τους περιέχει, οι άνθρωποι γίνονται συμπληρωτικοί. Αξίζουν την προσοχή μας και κατά βάθος την αγάπη μας. Έχουν ακριβώς το αναστημα που τους επιτρέπεται από τους καιρούς. Είναι η οδυσσεία τους. Μέσα στους δρόμους της πολυετίας, των πολυετιών που έχασαν τη φυσιογνωμία τους και αποχρωματίστηκαν, κυκλοφορούν με μια στυφή γέση στο στόμα, με το αίσθημα της αδικίας, κάθε μέρα πιο γερασμένοι, πιο ταπεινωμένοι. Είναι οι μάρτυρες και τα θύματα των περιστάσεων. Μια μείρα, λές, τους σπρώχνει όλο και περισσότερο στην απόγωση. Βρίσκονται κάπου ανάμεσα συνείδησης και ασυνείδησιας, αίσθησης και αναίσθησιας. Ηρώες ενός δράματος που παίζει-ται στο κορμί τους επάνω.

Στο χείλος μιας άβυσσου πόσο διάστημα μπορεί να κρατηθεί; Κα-νείς δεν έπιανε ως την αιωνιότητα του. Αυτίζει ή αποσύβεται, ζητώ-ντας έναν εφησυχασμό ή υποκρινόμενος ότι τον ανακάλυψε.

Στον Δεφνή η μεταφυσική αναπαυση δεν ήθε. Όλα όσα διαδραμά-τισαν στη ζωή του ένα ρόλο, δεν του επέτρεψαν οι χαικές καταβο-λές του. Οσάσο, μπορεί τώρα κι αυτός να δει ένα φως, ακριβώς εκεί-νο που προσωπίζαν τα είδωλά του. Όχι φως αργέλου, αλλά αργελακό, που το εφοδότησαν η αγάπη, η επιτροπή σ' ένα χώρο οικειότητας.  
 «Η καρδιά του Δκοππού βασιλεύει». Τι μεταφυσική διάσταση έχει το φως για τον ποιητή, δεν είμαστε σε θέση να το καθορίσουμε. Νοητώ-ντας ότι ο Δεφνή δεν το έδειξε επαρκώς. το άφησε σε μια αοριστία. Είναι η συμπλήρωση με την άποψη της ζωής, ή, κάτι ακόμη περισσότερο, με την έσχατη οικονομία της; Ίσως η μεταλογική του προσφορά μας δε-βαώσει για ό,τι σήμερα απλώς υποθέτουμε.

Αυτός είναι κατά μια περιληπτική, και συνεπώς άδικη, εικόνα, ο κόσμος του Δεφνή.

Δεν βρίσκω καμία θρησκεία ή φιλοσοφία που να τον περιέχει.

1957

Ζήσιμος Λορεντζάτος

TO XAMENO KENTPO

(απόσπασμα)

Ηλούς αληθινή στροφή της ελάνηκης ποίησης από τα παλαιότερα στα νεώτερα χρόνια. Δεν είναι καθόλου σύμφωνος. Η ελάνηκη ποίηση από τα παλαιότερα στα νεώτερα χρόνια δεν έστριψε καθόλου με τη στροφή του Δεφνή. Βστρίψε κατά πολύ πλέον σύνθετο ρόπο και πολύ πιο αργό, και η στροφή της ποίησης δε γίνηκε μια ορισμένη ημε-ρομηνία, μηδε την επέβαλε μια συλλογή.

Θα ιδούμε παρακάτω πώς γίνηκε περίπου. Και αν ο Δεφνής βρι-σκεται σήμερα υπερδεδεμένος, όπως και βρισκεται, με αυτή τη στροφή της ελάνηκης ποίησης, αυτό συμβαίνει εξαιτίας κάποιας άλλης του συλλογής, που κυκλοφόρησε αργότερα με τον τίτλο *Μυθιστόρημα* (1935).

Για μένα η στροφή, που γιορτάζουμε τα χρόνια της, δεν εί-ναι παρά μια απόδειξη της μαθητείας του Δεφνή σε όλες τις μορφές, που υπάχουνε ή σχεδόν όσες, της καθιερωμένης στιχομυθικής—που συλλέγεται στο *Τεράδιο Ίνστασμάτων* (1928-1937) από το πα-ντούμι μέχρι το *Χαι-κχαι*—, ένα δείγμα της ποιητικής σοφίας του δοσιτέ-νο από τον Δεφνή ή από κατοιοιους που παίζει, για τελευταία φορά, για να μεταμορφωθούνε, για μέρα (στα χρόνια μας), σε κανονικά δια-χωρισμένες και ακριβώς στα μέτρα που πρέπει κομμένες με το διαβή-τη λειψανοθήκες, δηλ. δοχεία που κρατάνε μέσα τους ή μεταφέρουνε ένα φορτίο νεκρό.

φωτικές συνεπίδες υπήρξαν μερικές φορές βαρύτερες: αυτό αφορά τον Καβάφη, τον Δικαίαννο, τον Καζαντζάκη, αλλά ίσως τον Πωλο Ζεφέη περισσότερο απ' όλους, γιατί, όπως φαίνεται, υπήρξε ιδιαίτερα ευάλωτος στις προκαταλήψεις των αγγλόφωνων επηγευτών του, οι οποίοι δόθηκαν ένα μεγάλο μέρος του έργου του τόσο συλλεκτικό με την ιδεολογία και την ποιητική που θαυμάζουν περισσότερο στη δική τους παράδοση, ώστε έτειναν να υποτιμούν τα πιο ελληνικά—καμία φορά και τα πιο ληϊσικά—στοιχεία του έργου του. Στο δοκίμιο αυτό σκοπεύω, με- ταξύ άλλων, να επανεξετάσω αυτές τις προκαταλήψεις (ή αυτό που ίσως είναι περισσότερο ακριβές πορτραίτο) και τις διαστρε- βώσεις που συνεπέφεραν, με την ελπίδα ότι θα προκύψει μια εκτίμηση του έργου του Ζεφέη λιγότερο περιορισμένη από αυτήν που κυριαρχεί σήμερα στον αγγλόφωνο κόσμο. Εφόσον υπήρξα κι εγώ θύμα των προ- καταλήψεων που έχω κατανοήσει, η προσπάθειά μου αυτή θα είναι, κατά κά- ποιον τρόπο, ένας αυτοεξελεγχός, μια επανεξέταση των δικών του αλλο- γώσων στο παρέρχον, επιβεβαιώνοντας, από την επίσημάν των ανανού- τιών οικειώσθη του με τα πρωτότυπα κείμενα του ποιητή, που απαι- τούσε η συλλεκτική έκδοση των ποιημάτων του στα αγγλικά.

Το πρώτο παράγμα που συνεδηγοποιεί κανείς ξαναδιαβάλλοντας όλο το έργο του Ζεφέη στο πρωτότυπο, είναι ο αρθρίδος των όχθι-πολύ- λωστών αλλά εκπληκτικών ποιημάτων που είναι κρυμμένα στη μια ή την άλλη συλλογή, ιδιαίτερα από το *Τεράδιο Ίνικασμάτων* ως το *Ημερολόγιο Καταστροφώματος*, I: Φυσικά, δεν είναι ο Ζεφέης που ευθύνεται γι' αυτό το κρύψιμο, και τα ελάχιστα ποιήματα φαίνονται ως τη λωσά επείδη δεν επιφανίζονται στις διάφορες εκδόσεις ποιημάτων του σε αγγλική μετάφραση, περιλαμβανομένης και της εκλογής του Keelley - Sherrard στο *Six Poets of Modern Greece?* Έχει, πράγματι, κανείς την εντυπωση πως υπήρξε κάποιο είδος συνωμοσίας εκ μέρους

2. Αναφέρομαι στην έκδοση του 1967 (Princeton University Press and Jonathan Cape) Η έκδοση αυτή συμπληρώθηκε το 1969 και το 1982 αναθεωρήθηκε και επεκτάθηκε με νε- ράνο: *George Sefris: Collected Poems*. Μια παρατήρηση, με νέστε ποιητές και αναθεωρημένη εκλογή από το έργο του Ζεφέη, εξέδον από την Denise Harvey Inc. (Λόν- νον, 1981) με τίτλο *The Dark Crystal*, και από το Princeton University Press (1981) με τίτλο *Voices of Modern Greece*. Άλλες σχετικές εκδόσεις είναι: *The King of Asine and Other Poems*, μετ- φρ. Bernard Spencer, Ninos Valaoritis and Lawrence Durrell (Λόνδον, 1948), *Poems*, μετ- φρ. Rex Warner (Λόνδον, 1961), και εκλογή από το έργο του Ζεφέη στο *Modern Greek Poetry*, μετ-φρ. Kimon Friar (New York, 1973).

των αγγλόφωνων εκδότων του Ζεφέη να αφηθούν έξω εκείνα τα ποι- ήματα που δεν αντανακλούν με τα κλασικιστικά, μυθικά και ελιτι- στικά πρότυπα που έκαναν το έργο του άχρηστικό όταν πρώτοι- φανίστηκε στην Αγγλία το 1948: χρησιμοποιήνα ποιήματα όπως το «Piazza San Nicolò», η «Αφήγηση» και το «Les anges sont blancs», για να αναφέρω παραδείγματα από μια μόνο συλλογή, το *Ημερολόγιο Καταστροφώματος*, A, που τώρα του φαίνεται η πιο αξιόλογη συλλογή του Ζεφέη μετά το *Μυθιστόρημα*. Θα τιμήσω πιο κάτω για τους λόγους που με κάνουν να το πιστεύω. Η αποψη μου εδώ είναι πως σε αγγλόφονος ανηλωσής της ποιησης του Ζεφέη θα στρεφίζοταν σε ποδή μικρή βάση για να διαπορφώσει λωήτη, είτε έτσι είτε αλλιώς, διοικη και οι επεις εκλογές, από αυτή τη συλλογή, που έχει στη διάθεσή του επηγευτών, όπως επισημαίνουν, όδες μετρί, λιγότερα από τα ποηήματα του τόμου και τίγονοι οι συλλεκτικότητες αυτές επιλογές είναι μάλλον ποι- ητικές και ημιπορφυρών πράγματα την εντυπωση τις τις εφερολήπιτικής οσίας, του δημιουργούν παράγματο την εντυπωση τις τις εφερολήπιτικής προσημισησε: και τα ερία ποιήματα που προηλήπιτηκαν δίνον την εντυπωση ότι μετρεφάζουσι μια έντονα βιωμένη εμπειρία σε λωϊκά σπιδόγα που δεν έχουν επιφανή κλασικά, μετρεκαλασικά ή νεοκλασικά προηλήπιτηνα, και το αφιότερο από τα ερία, η «Αφήγηση», δεν προ- σφείει στον αναλωσθη κανένα σταθερό σημείο αναφοράς ακολήτη και σε προσωπικό προηλήπιτηνο: το σπιδόγα είναι τέλειως αυθυπόστατο, λωϊνο από κάθε φηλολογική, τυθική, ακολήτη και λωολοφακή αναφορά, ανεπηρέαστο από κάθε υποδηλοήπιτηνο ή ρητο σχόλιο ενός του ποιη- τας, κατασκευασμένο ενούτοις με εκείνο το είδος ακριβείας που καθίστα το νήμα του δράματικού και συνήμα διακριτικού.»

4. Η λωήτη αυτή, του 1968, δεν αντιπροσώπευε το πωλό αξιόλογο ποήμα του Ζεφέη «Κίχνη» ως αυτοεκή συλλογή, και διατυπώθηκε πριν του δώθε ο αναγκαίος χρόνος να απορωσώ τα *Τρία κύβη ποιήματα* που πρωτοεπιφανίστηκαν στα ελληνικά τον Δεκέμβριο του 1966. Τώρα θα την προποσώσα δηλώνοντας πως υπήρξε το πρώτο ενός ενθουσια- σμού που προκάλεσε η επανακκαλύψη αρκετών ληπιτοληπιτών ποιημάτων του Ζεφέη κι ότι δεν θα έπρεπε να εκληθεί ως μετωπική για ένα μεγάλο μέρος εξαφειτικά ψηλής ποιη- τής που ειαφωστικε μετά το *Ημερολόγιο Καταστροφώματος*, A.

5. Το 1968 (6α σπ. 3, πιο πάνω).

6. Υπάρχει ένα σχόλιο εκτός του ποιήματος που συνιστά μια κάποιια τυθική λωεολογία για την κεντρική μοφή του ποιήματος: ο Ζεφέης, στο «Ένα λωϊκά για την «Κίχνη» (502), μας λέει ότι «ο άνθρωπος που «πηγαίνει κκαίλοντας» είναι ένα σκίσο βροσσο του Βαλντορα. ίσως μάλλον να είναι αυτός ο πιο συλλεκτικός με τον οτιώπιτο της «Κί- χνης»

Αυτός ο άνθρωπος πηγαίνει χαλίζοντας  
 κανείς δεν ξέρει να πει γιατί  
 κάποτε νομίζουν πως είναι οι χαλιές αλάτες  
 σαν αυτές που μας βασανίζουν τόσο  
 στην ακροθαλασσία το κάλοκαίρι με τα γραιπιτόφωνα.

Οι άλλοι άνθρωποι φροντίζουν τις δουλειές τους  
 ατζελιέτωα χαφτιά παιδιά που μεγαλώνουν, γυναικίες  
 που γρονθνε δσοκόα  
 αυτός έχει δυο μάτια σαν παπαρούνες  
 σαν ανοιζιότατικίες κομητιένες παπαρούνες  
 και δυο βρυσούλες στις κόγες των ματιών.

Πηγαίνει μέσα στους δρόμους ποτέ δεν παλαίξει  
 δρασεκλώντας μικρά τεράγωνα στη ράχη της  
 μάχη με απεραντης οδύνης  
 που κατακτάει αντηρησε να μην έχει σημάδια.

Άλλοι τον άκουσαν να μιλά  
 μοιχαχό καθώς περνούσε  
 για στασιμένους καθρέφτες πριν από χρόνια  
 για στασιμένους καθρέφτες μεσα στους καθρέφτες  
 που δεν μπορεί να συναρτιολογήσει για κανείς.  
 Άλλοι τον άκουσαν να λέει για τον ύπνο  
 εικόνες φοβικής στο κατώφλι του ύπνου  
 πρόσωπα ανυπόφορα από τη στοργή.

Τον συνήθισατε είναι καθολαίμενος και ήσυχος  
 μοιχαχά που πηγαίνει κλαίγοντας ολόενα  
 σαν τις ιτιές στην ακροποταμιά που βλέπετε απ' το τρένο  
 ζυτώντας άκηλια κάποια συννεφιαστένη αυγή.

Τον συνήθισατε δεν αντιπροσωπεύει τίποτε  
 σαν όλα τα πράγματα που έχετε συνήθισατε

Χαλιές». [Τα περισσότερα σχόλια βλ. «Μια σκηνοθεσία για την "Κιχλή"», Δοκίμια, 1974].

και σας μιλάει αυτόν γιατί δε βόσκω  
 τίποτε που να μην το συνήθισατε.  
 προσκυνώ.

Αυτό που, πρώτ' απ' όλα, κάνει το ποίημα να ξεχωρίζει, είναι ο χα-  
 ρακτήρας του δεσποζόντος συμβόλου: αυτός ο μυστηριώδης άνθρωπος  
 που περπατάει στους δρόμους χαλίζοντας συνεχώς. Ο υψέλης ως προς  
 το γιατί κλαίει κλαίει κλαίει μεσα στο ποίημα—από τις χαλιές  
 απαπές που αναφέρονται στους πρόσωπους στίζους του ποιητή, στις  
 στασιμένες μορφές μεσα στους καθρέφτες ως εκείνες τις εικόνες φο-  
 βικής στο κατώφλι του ύπνου—με χεί που δείχνει να παύνει πάνω του  
 το βάρος όλων των παρεστημένων θλίψεων του κόσμου ή, αν όχι τις θλί-  
 ψεις του κόσμου, τουλάχιστον «τον καημό της Paimosounης» που, κα-  
 τά την άποψη του Σεφέρη, χαρακτήριζε καλύτερα απ' οτιδήποτε άλλ-  
 ο την ελληνική εμπειρία. Δεδοσο, καθώς ο ποιητής προβάλλει αυτές  
 τις υψέλης στο νόημα του συμβόλου, μας λέει επίσης πως ο άνθρωπος  
 είναι να η «την χλιή» κατά την οδύνη που κατακτάει αντηρησε να μην  
 έχει σημάδια—μία ξεκλωμένης—μία καταστάσης—μία ξεκλωμένης  
 πλανητικής θλίψης που έχει κάθε σημασία—οικοδομείται επί της  
 πέρας του ποιητή, καθώς το αφινιδιαστικό τέλοσ, όταν ο ποιητής, με  
 μια ανεπαίσθητη αλλαγή της απωλυμιάς περνάει από μια επισημασμένη  
 λεκτικότητα σε μια συγκεκλιμένη αντιστροφή του ανακλωμένου.

Βλέπουμε τώρα ότι ο απεραντος πόνος του άντρα που κλαίει έχει χα-  
 ρακτήρση γιατί είναι η κλαίει χαλιές μεσα στο ποίημα. Αυτό το φο-  
 ροζυμένο με θλίψη μας συμβόλο αδειασε από το νόημα του αφού απε-  
 ροζυπώσε το πηγάδι ως δεδομένο, κι έτσι καταλήγει να μην σημαίνει  
 τίποτε για μας, αλλά στην περίπτωση που ο ανακλωστής θα επανα-  
 παύσει να κλαίει μεσα στο ποίημα, ο ποιητής θα ερωτήσει τους υψέ-  
 λους που απευθύνεται σ' αυτόν με τους υψέλους τελευτάους για να του  
 πουν ποιοί είναι οι υψέλοι που κλαίει μεσα στο ποίημα.

ή περιπλοκή είναι η διάθεση αυτή, ή είναι σχετικά άμεσο τρόπο, ή βελ κανείς πιο δραματική περιήγηση ποιητή που φέρνει τον αναγνώστη του άναρτα που κλαίει αλλά κι οτιδήποτε άλλο. Είναι δύσκολο να θυμηθεί τον καταβεβλην μέσα στη δράση του ποιητή, από τότε που ο Ελιοί χρησιμοποιήσε το στίχο του Baudelaire: «Yoni hypocrite lecte-  
 ur! — mon semblable, — mon frère!» στο τέλος της πρώτης ενότητας της *Ερήνης Χώρας*. Αλλά ο τρόπος του Ζεφέρη είναι λιγότερο φαινο-  
 λογικός και γι' αυτό πιο συγκινητικός, ιδιαίτερα αν θυμηθούμε ότι το ποιήμα γράφτηκε κατά τη διάρκεια εκείνων των εξαιρετικά μακάριων ημερών που προοιάζουν ενδεχομένως για πιο γνήσια εικόνα του σφερικού έρ-  
 γου από εκείνη ή την οποία είναι περισσότερο εξοικειωμένοι οι αγγλό-  
 φωνοι αναγνώστες του. Αλλά αυτό που τελικά ή κάνει να πιστεύω ότι η συλλογή αυτή ήπεται να θεωρηθεί ή καλύτερη του Ζεφέρη — όπως ή καλύτερη ήπιν από το *Ημερολόγιο Καταστάματος*, I — είναι ο νέος τρόπος που επιλέγει στο χειρισμό αυτού που ονομάζεται «μυθική μέθοδος» του: είναι ή μέθοδος του *Μυθιστορημάτος* και των περισσότερων ποιη-  
 μάτων που είναι γνωστά στους αγγλόφωνους αναγνώστες του.

Όταν πρότενα την έκφραση «μυθική μέθοδος» σε σχέση ή το *Μυθιστορημα* του Ζεφέρη, ήπιν από άδωκα χρόνια ήπριν, σε ένα άρθρο για τον Βλαιοτ και τον Ζεφέρη, ήπουν ακοήη πολύ προσκόλη-  
 μένος σε μια διατριβή που είχε γράψει για τις αγγλικές επιδόσεις στην ποιήση του Καδάφη και του Ζεφέρη — πολύ λογιεμένως ακοήη ήπεν τη δυνατότητα να ανακαλύψω παραλληλίες, δάνα και άλλα συγκριτικά στοιχεία — ώστε να διερευνησω ήπεν πλέρη αντικειμενικότη-  
 τα αυτή την πλέρη του έργου του ποιητή. Παρασαρμύμενος από το συγκριτικό θέμα ήπεν είδα τη μέθοδο του Ζεφέρη αποκαλίσαιτα σχέση-  
 ήπεν τους όρους που είχε χρησιμοποιήσει ο Ελιοί το 1923 στην περίφη-  
 μή κριτική του για τον Ούσσέα του Joyce, όπου η φράση «μυθική μέθοδος» παρυσιαίζεται για πρώτη φορά. Σ' εκείνο το άρθρο έλαγα ότι στο *Μυθιστορημα* ο Ζεφέρη επιλέγει, κατά την έκφραση του Ελιοί, να δώσει «κίπορη και σήμασία στο απέραντο πανοράμα ήπαιό-  
 ήπης και αναφήλας που είναι ή συλλογή «επισταρατέοντας την ομηρική ήπυθολογία για να χειριστεί «εναν άδικακοπο παραλληλίσμο» ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα». Αυτό, φυσικά,

8. *Comparative Literature* 8 (Καλοναίρι, 1956), σσ. 214-226.  
 9. *The Dial* (Νοέμβριος, 1923), σ. 483. ανατυπώθηκε στο *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (N. Υόρκη, 1975), σσ. 175-178.

Ελιοί χρησιμοποιήσε το στίχο του Baudelaire: «Yoni hypocrite lecte-  
 ur! — mon semblable, — mon frère!» στο τέλος της πρώτης ενότητας της *Ερήνης Χώρας*. Αλλά ο τρόπος του Ζεφέρη είναι λιγότερο φαινο-  
 λογικός και γι' αυτό πιο συγκινητικός, ιδιαίτερα αν θυμηθούμε ότι το ποιήμα γράφτηκε κατά τη διάρκεια εκείνων των εξαιρετικά μακάριων ημερών που προοιάζουν ενδεχομένως για πιο γνήσια εικόνα του σφερικού έρ-  
 γου από εκείνη ή την οποία είναι περισσότερο εξοικειωμένοι οι αγγλό-  
 φωνοι αναγνώστες του. Αλλά αυτό που τελικά ή κάνει να πιστεύω ότι η συλλογή αυτή ήπεται να θεωρηθεί ή καλύτερη του Ζεφέρη — όπως ή καλύτερη ήπιν από το *Ημερολόγιο Καταστάματος*, I — είναι ο νέος τρόπος που επιλέγει στο χειρισμό αυτού που ονομάζεται «μυθική μέθοδος» της ίδιας συλλογής. «Ο βασιλιάς της Αθήνας» — ένα ποιήμα που έδωσε τον τίτλο της πρώτης εκδόσης από το έργο του Ζεφέρη στα αγγλικά. «Ο βασιλιάς της Αθήνας» είναι κι αυτό ένα ποιήμα που εν ήπεται απόρ-  
 ήπια «σύγχρονη θάψη», αλλά χειρίζεται το θέμα ήπεν έναν τρόπο ποιο-  
 τέρο ενδεχομένως στην αγγλοσαξονική φιλολογική ευασησία, ήπεν γα-  
 λουλήπην ή το έργο του Ελιοί και του Pound: το ποιήμα έχει ήπιο από τον Οίηρο, ένα περιπλοκό μυθικό πλαίσιο, ενός ποιητή-persona που επέλεγει τον τόνο και το θέμα, και ούτω καθεξής. Δεν αρνοήται ήπεν ήπεν τον τρόπο του είναι ένα καλύτερο ποιήμα όπως έλπιώ να κατα-  
 δείξω παρακάτω. ατώς θέλω να υποδείξω ήπεν πρόκειται για ένα κα-  
 λώς διαφορετικό ποιήμα από την «Αφήληση» και ήπια οιαάπα παρόμοι-  
 ων ποιημάτων στο *Ημερολόγιο Καταστάματος*. Α, το καθένα από τα οποία ήπεται στοίχιω ήπια προσοπω ήπια επιρεία ήπια αποκαλύψη σε ήπια ήπιαφορά που προσδιορίζει ήπια ακρίβεια το χαρρακτήρα ήπιας συλλογής ήπιας στασης, δραματικοποιεί τη διάθεση των κειμένων, άδωφορο ποσο φευγάτα

7. Το θέμα αυτό αναλύεται διεδοκότερα, στο δοκίμιο μου «Ο Ελιοί και η εγγλήση» παραδύση».

συστημάτων που ποικιλούν σε ρυθμό, τόνο, ύψος και διάθεση, ή λιγότερο συνδεδετικούς κρίκους στο θέμα και στη δομή για να αποδοθούν τα αποσπασμάτα σε ένα σχετικά συνεκτικό σύνολο. Ομιλούντες, ένα από τα ενοποιητικά τεχνάσματα είναι μια επαναλαμβανόμενη υποκοιλία παραδόσεων: Αιγυπτιακή, ελγδική, βιβλική, ανατολική, α-λασοζονική και βαλτική, για να αναφέρω τις πιο εμφανεείς. Και δεν υπάρχει ενοποιητική «φωνή», δεν υπάρχει δεσπόουσα persona. Αν και ο Elliot σε μια σημείωση χαρακτηρίζει τον Τερεσία «το πιο σημερινό πρόσωπο του ποιητή που ενώνει όλα τα άλλα», παραδέχεται συνεπώς ότι ο Τερεσίας είναι «απλώς θεατής και όχι πραγματικός οντως μιλάει, η φωνή του δεν είναι παρά μια φωνή ανάμεσα σε πολλές άλλες διαφόρων στυλ, περιλαμβανομένων και των φωνών άλλων «προφητικών» προσώπων όπως ο Ήσας Βασίλειος και ο Εζεκιήλ. Σε αντίθεση με αυτόν τον τόσο εκλέκτικο τρόπο, ο Ζεφέρης στο Μυθιστόρημα αποφεύγει να χρησιμοποιήσει μια και μόνη υποκοιλία, μια και μόνη φωνή, έναν και μόνο τόνο και ένα και μόνο στυλ. Η μέθοδος του δεν είναι η μέθοδος του collage αλλά της φωτιστικής: μια διάταξη από φωτεινά και σκοτεινά μέρη που αποκαλύπτουν μια ενοποιητική ευαισθησία, η οποία πηλάζει απ' ευθείας από το υπό του και μιλάει με τον ειρμό και το σταθερό στόχο ενός μυθιστορηματικού ήρωα.

Ο ίδιος ο ποιητής, στο σημείωμα του για τον τίτλο, μας δίνει τους όρους που σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο του: «ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ. Είναι τα δύο συνθετικά που ή εκαναν να διαλέξω τον τίτλο αυτής της εργασίας. ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποιήσα αρκετά μινεά για ορισμένα υποκόιλια [ISTORIA που σημαίνει «story» και συνήθως «history»], γιατί προσπαθήσα να εκφράσω, ή κάποιον ειρμό, μια κατάσταση τόσο ανεξάρτητη από ήνα όσο και τα πρόσωπα ενός μυθιστορηματικού». Η «κατάσταση» που έχει κατά του ο ποιητής τοποθετείται προσεκτικά από εμάς από την persona του ποιητή: κι αυτή η persona, που υποστασιώνεται από το σταθερό ύψος και την ενοποιητική υποκοιλία, αναλαμβάνει τη δραματική λειτουργία ενός κεντρικού ήρωα, ο οποίος συζητείται στη δράση καθώς από τα εικονιζόμενα μέρη του ποιητή-κατ' ορισμό μιλάει—όπως υποδεικνύει ο ποιητής—εξ ουχάτος κατ' ορισμό ενοιασθής που υπερβαίνει τη δική του. Η χαρακτική στα-ση του, ως ένα οριζό και στα εικονιζόμενα σχέδια κοιμητρία της

είναι αρκετά γενικό για να είναι ανατρεπτικό.<sup>10</sup> Μετά όμως συνεχίζα ως εής: «Η μέθοδος του Ζεφέρη είναι η μέθοδος της Ερηνής Χω-ros... Αυτό που επιχείρει ο Elliot με τον Ήσας Βασίλειος, τον Φοινικά Θαλασσινό και τον Φερδινάνδο Ιβρίκινα της Νάπολης, ο Ζεφέρης το επιχείρει με τον Οδυσέα, τον Ελπίνορα και τον Ορέστη», και κατέ-ληφα στο συμπέρασμα ότι εφόσον η σύνθεση παρελθόντος και παρό-λιγος γίνεται, με τη μεσοάδηση του μύθου, η κεντρική μέγιστη της τέχνης του Ζεφέρη για πρώτη φορά στο Μυθιστόρημα, «μια μέγιστη που λίγο-πολύ πατάει σταθερή σε ένα το μετεπειτα έργο του», θα μπορούσαμε λογικά να υποθέσουμε ότι η γνώμια του με την ποιητή του Elliot λίγα χρόνια πριν από τη δημοσίευση του Μυθιστορηματός ενδάρρυνε την ανάπτυξη αυτής της μεθόδου.

Χάρχουν αρκετές πνεύρες της επιχειρηματολογίας του στο άρθρο του 1956 που απαιτούν επανεκτίμηση. Κατ' αρχάς, είναι πραγματι η μέθοδος του Ζεφέρη—παρεκτός ή έναν τρόπο πολύ γενικό—εκείνη της Ερηνής Χώρας; Χειρίζεται, εστώ, τους μυθολογικούς του ήρωες με τον ίδιο τρόπο; Τέλεια, ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ότι η εμπίστη του στη «μυθική μέθοδο» παραμένει λίγο-πολύ σταθερή και στο μετεπειτα έργο του; Μου φαίνεται τώρα πως το καθενα από τα συμπέρασμα αυτά προκύψα από μια υπεραπλουστευμένη θεωρητική του έργο του Ζεφέρη και της συλλέκτας του με τον Elliot. Το καθενα απαιτεί περισσότερη επεξήγηση και επεξεργασία προκειμένου να δια-τυπωθεί μια ακριβέστερη εκτίμηση του τρόπου με τον οποίο χρησι-μοποιεί ο Ζεφέρης τις μυθολογικές πηγές, καθώς και μια πιο δίκαιη εκτίμηση της γνησιότητας του.

Η επανεκτίμηση πρέπει να αρχίσει από το Μυθιστόρημα, ένα ποιητικό αρχείο που πρέπει να αρχίσει από το Μυθιστόρημα, ένα ποιητικό αρχείο της γνησιότητας του.

Μεταξύ των ενοποιητικών στοιχείων που ο Ζεφέρης χρησιμοποιεί για να φέρει μια απελευθερωτική δύναμη στο έργο του Elliot που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν πρώ-τοτατα αλλογενή, ιδιαίτερα από τότε που ο Ζεφέρης ολοκλήρωσε τη μετάφραση της Ερηνής Χώρας το 1936, ένα χρονο-μέτρο τη δημοσίευση του Μυθιστορηματος. Η μέθοδος του Elliot στην Ερηνή Χώρα, το έργο του Elliot που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν πρώ-τοτατα αλλογενή διαφορά μεθόδου αναφέρεται στο ποιήματα αυτό και στην Ερηνή Χώρας του με τον Elliot. Μου φαίνεται πως υπάρχει μια απελευθερωτική δύναμη του Ζεφέρη στο και για τη μέγιστη της σχέσης του με τον Elliot. Μου φαίνεται πως υπάρχει μια απελευθερωτική δύναμη του Ζεφέρη στο και για τη μέγιστη της σχέσης του με τον Elliot, ένα ποιητικό αρχείο που πρέπει να αρχίσει από το Μυθιστόρημα, ένα ποιητικό αρχείο της γνησιότητας του.

Μεταξύ των ενοποιητικών στοιχείων που ο Ζεφέρης χρησιμοποιεί για να φέρει μια απελευθερωτική δύναμη στο έργο του Elliot που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν πρώ-τοτατα αλλογενή, ιδιαίτερα από τότε που ο Ζεφέρης ολοκλήρωσε τη μετάφραση της Ερηνής Χώρας το 1936, ένα χρονο-μέτρο τη δημοσίευση του Μυθιστορηματος. Η μέθοδος του Elliot στην Ερηνή Χώρα, το έργο του Elliot που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν πρώ-τοτατα αλλογενή διαφορά μεθόδου αναφέρεται στο ποιήματα αυτό και στην Ερηνή Χώρας του με τον Elliot. Μου φαίνεται πως υπάρχει μια απελευθερωτική δύναμη του Ζεφέρη στο και για τη μέγιστη της σχέσης του με τον Elliot, ένα ποιητικό αρχείο που πρέπει να αρχίσει από το Μυθιστόρημα, ένα ποιητικό αρχείο της γνησιότητας του.

10. Η αντήρηση που διατυπώθηκε προφάτως από τον Νάσο Βαγιάν αυξήνεται στο αντίθετο αυτού του δοκίμιου.

νοι τόνοι ποιικιλιάτηνοι εδώ κι εκεί με φωτεινά νησιά, ανθισμένες  
αμυγδαλιές και πορτοκάλια— που δίνει στη φωνή  
του ποιητή τον ήχο της μοναδικότητά της.

Θα συνεπέραινα, εντούτοις, ότι ο Ζεφέρης βρήκε στον Eliot ένα  
συλλεγικό πνεύμα κατά την περίοδο που εργαζόταν πάνω στο *Mubi-*  
*στροφή* και θα υποστήριξα ακόμη πως το σταχέιο που τον ελκυσε  
περισσότερο στην *Βρήνη Χώρα*, όπως μας λέει ο ίδιος— «ο δράματι-  
κός τόπος του ποιητή», ο γεισιμύθος της «διψάλας αυτής απέλπι-  
σίας» με την παρουσία ανθρώπων χαρρακκίτων και το «στοιχείο της  
τραγωδίας»<sup>11</sup>—, έδωσε, κατά πάσα πιθανότητα, στον Βάληνα ποιητή  
την έμπνευση να μετατοπιστεί από τον μάλλον άδοξο σύμβολο του  
της *Ζεφούς* στην πιο τραγική φωνή και στον πολύ πιο δραματικό  
τόπο εκφοράς του *Mυθιστορήματος*. ο τόπος, ωστόσο, είναι κατά  
το πλείστον ο προσωπικός τόπος του Ζεφέρη, και αν μπορεί να  
συσχετισθεί με τον τόπο του Eliot (καθώς και του Joyce ή του  
Yeats), με την πιο ευρεία έννοια<sup>12</sup>, είναι ανακρίβεις να θεωρηθεί ένας  
και ο αυτός. Εξάλλου, μήτε ο τόπος του Ζεφέρη παραμένει λίγο-πο-  
λύ σταθερός, καθώς υποστήριξα στο πρώτο άρθρο μου. ούτε ως προς  
τους στόχους του ούτε ως προς τη μέθοδο του. Κι εδώ επίσης απαι-  
τείται επανεκτίμηση. Υποστήριξα ήδη ότι ο χαρρακκίσιμος τόπος  
στο *Ηπερολόγιο Καταστροφώματος*, Α' δεν βασίζεται σε μια μετάνια-  
σμένη μυθολογία (μία αναδύση και μεταστροφή των μυθικών ηρώων  
για να χρησιμοποιηθούν σαν σύμβολα μιας σύγχρονης καταστροφής—βάλλω  
σε μια καθολικευση βάθια βιωμένης προσωπικής εμπειρίας ή ενόρα-  
σης, με ελάχιστη βοήθεια από οιοδήποτε είδος αναλογίες. Αντίοτερα  
από το να είναι των ποιημάτων στο *Ηπερολόγιο Καταστροφώματος*,  
Α' χρησιμοποιούν μια ορισμένη μυθολογία και σε αρκετά η χρήση της  
περιορίζεται μόνο σε υπαινιγμούς<sup>13</sup>. Μόνο ένα από τα έντεκα ποιήματα  
στο *Ηπερολόγιο Καταστροφώματος*, Β', το ποίημα «Ο Ζεφούς Θαλασ-

11. Βλ. «Τμήμα σ' ένα ξένο φλόα», *Δοκίμια*, Β', σσ. 11-12, Ίκαρος (1974).  
12. Καθώς εξεικονίζεται πληρέστερα στο *Επιπέδιο που ακολούθει*.  
13. Όπως στο «Η τελευταία μέρα». βλ. το δοκίμιο μου «Η "πολιτική" φωνή του Ζε-  
φέρη».

ποιητικής συνθέσης, είναι η στάση και ο ορισμός που μιλάει σε πρώτο πλν-  
θυντικό προσώπο, ενός «είτε» που εκφράζει πρώτ' απ' όλα μια ομα-  
δα συλλογών ταξιδευτών με απέθους ομηρικούς προλογούς, το οποίο  
όπως, καθώς προχωρούμε μέσα στο ποίημα, φορτίζεται με διαφορές  
συνλληθούς όπου μοιάζει να αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο από  
έναν συλλογικό Όβυσσα και τους γαϊτανούς συντρόφους του, κάτι παρ-  
πάνω από έναν εξόριστο νοσταλγό που οδηγεί τον άνοητο Βρήνηρα  
κάθως και το πλνθώμα του σ' εκείνα τα σιρόφφα αλλά απόστα νη-  
σιά: και κατάλληλοι να συμβολίζουν την πιο πρόσφατη εκδήλωση του ελ-  
ληνικού πνεύματος, εκείνη του «καημού της Ρωμισσύνης» που προά-  
ναφέρθηκε ως επικεντρω του οράματος του Ζεφέρη. Πρόκειται για ένα  
«είτε» στο οποίο ο συλλογικός Βάληνας αναγνωστές αναμένεται να

συστήτεχθε, ενώ κανένας αλληλοαξόνας αναγνωστής, δεν μπορεί να  
συστήτεχθε για τους εμπερίες ενός Ψάρα Βασίλια ή ενός Φερδ-  
νάνου Πρίγκιπα της Νάπολης, ή, ακόμη, εκείνου του γλυκάνθου,  
συλλογικού Τερέσια. όλοι τους είναι τόσο ξένοι στον δικό μας κόσμο  
που δεν μπορούμε να πούμε πραγματικά ποιος ακριβώς εμπνεύστηκε  
επιπρός μιας μέρα στο ποίημα, αν δεν συμβουλευτούμε τις εκτενείς  
προγραμμάτικες σημειώσεις του Eliot. Το πλνθώμα της σφερακλής  
μέθοδου είναι η απεσοπία: κανείς δεν χρειάζεται να αναρωτηθεί ποιος  
γιας λέει «τα κακοκοκάρια χωνότασαν μέσα στην αλωία της μέρας  
που δεν μπορούσε να ξεψυχήσεις», ή «πονοχά ο ο χαρρακκίσιμος του πηλα-  
δίου το στήθος / μιας θυτήσου την περσική η της ευτυχία», ή «Μέσα  
σε τουα τα χρώμα τ' αποδεκατιμήνα / πάνω σ' αυτό τον κώδο, ξε-  
σκεπο στο νοτιά / με τη βουνοσφαή μπροστά μας που σε κρύβει, / ποιος  
θα μας λογαριάσει την απόφαση της λησιμονίας;» ή «Το ξέρουμε πως  
ήταν ωραία τα νησιά / κάπου εδώ / ερημώ που ψηλάφουτε / λίγο πιο  
χάμηλα ή λίγο πιο ψηλά / ένα ελάχιστο διαστήμα», ή «Ο τόπος μας  
είναι κλειστός, όλο βουνα / που έχουν σκεπή το χαμηλό ουρανό μέσα  
και νύχτα. / Δεν έχουμε ποτάμια δεν έχουμε πηγάδια δεν έχουμε πη-  
γές, / μονάχα λίγες στέρες, άδειες κι αυτές, που ηγών και που τις  
προσκυνούμε». Είναι πάντα ο ίδιος τραγικός τόνος της φωνής στο  
*Μυθιστόρημα*, ακόμη κι όταν μιλάει σε πρώτο πρόσωπο σαν εφαστής  
ή σαν εξόριστος, ακόμη κι όταν στήλην φορτάει τη μάσκα του  
Όβυσσα ή του Όβυσσα αντί του Όβυσσα. και πάντα μιλάει με σύμβολα  
που ανηκούν στην ιστορία και το τοπίο της Βάληνας, σύμβολα φτια-

μένα επίμονα με αυτό το ατσάλιστο σταχ της φωτοσκιάσης — σκοτει-

κι αληθεύει επίσης πως σε πολλά ποιήματα στο *Ημερολόγιο Κατα-  
 στήματα*, I<sup>1</sup> γίνεται χρήση τυθολογικών και ιστορικών πηλών<sup>14</sup>,  
 αλλά η μέθοδος των μεταγενέστερων αυτών έργων ελάχιστα σχεση  
 έχει με το *Μυθιστόρημα* – τόσο διαδικαστική ώστε το να μιλάνε κανείς  
 για «σταθερότητα» σ' αυτή την περίπτωση αποβάνει παραπλανητικό:  
 Αυτή η βερόνηση του μεταγενέστερου έργου του Ζερφνί συνεπαρά-  
 ται μια «ασταθία» της μυθικής μέθδου του. Είναι η ασταθία της  
 μέθδου, της καλλιτεχνικής εξέλιξης στον έργο που χειρίζεται τους  
 παρααλληλισμούς της μέθδου του σύγχρονου κόσμου και της αφεαδότηας  
 ιστορησία άλλου πως ένα χαρακτηριστικό που κάνει τη μέθδου του  
 Ζερφνί στο *Μυθιστόρημα* να ξεχωρίζει είναι ότι παρέχει συνήθως ένα  
 κατάλληλο σκηνικό – ένα ποιητικά βελτιστικό σκηνικό – όταν βάλει  
 μυθικές μορφές να εμφανίζονται στη σκηνή του «καθώς προσπαθεί να  
 μεταφέρει τον αναγνωστή στο επίπεδο του τύθου, στο επίπεδο της  
 μέθδου καθολικότητας, κερδίζει τη μέθδου και την πίστη του μέθδου  
 μιας πειρατικής αναπαράστασης της ρεχουσας πραγματικότητας που  
 υποβάσταζει το μέθδου της σύγχρονης, πάντα, ελλιπικής παρά-  
 τατικότητας»<sup>15</sup>. Πολλά παραδείγματα της τέχνης θα ήτο-  
 ρούσαν να δοθούν από το *Μυθιστόρημα* κι από άλλα ποιήματα της  
 ίδιας μέθδου. παρθέσα το IB<sup>1</sup>, που αρχίζει περιγράφοντας ένα ρητο-  
 κήλο κι ένα σπινάκι θαμμένο στον ασβεστη ναίεσα σε άλλα καμένα  
 πεύκα, και ειφανίζει ξαφνικά τον Οδυσσεα και τους συντρόφους του  
 επί σκηνής, είτε αυτό το σύγχρονο φόντο, να ματίουν τα στα-  
 σμένα κουπιά τους, αναχρονιστικές επιβιώσεις ενός μεταδυσίμενου  
 κφάδιου. Το Θ<sup>1</sup> είναι επίσης χαρακτηριστικό:

Είναι παλιό το λίκαν, δεν μπορεί πια να περιμένω  
 ούτε το φίλο που έφυγε στο νησί με τα πεύκα  
 ούτε το φίλο που έφυγε στο νησί με τα πλάτνια  
 Χαϊδύω τα σκουριασμένα κανόνια, χαϊδύω τα κουπιά  
 ούτε το φίλο που έφυγε για τ' ανοιχτά  
 να ζωντανέψει το κορίτι του και ν' αποφασίσει.

14. Ορισμένες από τις πηγές αυτές προσδιορίζονται κατά την εξέταση των ποιημάτων  
 «Ελένη» και «Στάχτη» της Κίπρος» στο ίδιο.  
 15. Για περισσότερα σχόλια του ποιητή πάνω στη σχέση του συγκεκριμένου με το  
 μυθικό ή καθολικό στον έργο που χρησιμοποιεί το ποίο, βλ. Edmund Keeley: *Συζητήρια*  
 με τον Έντονο Ζερφνί, Άγρα, Αθήνα, 1982.

Τα καρδόπανα δίνουν μόνο τη ηρωδία  
 του αλατιού της άλης ρακμάς.

Αν το θέλσα να μείνω μένος, γρηφα  
 τη μοναξιά, δε γρηψα μια τέτοια απαντοχή,  
 το κομμάτιασμα της ψυχής μου στον ορίζοντα,  
 αυτές τις ρακμάς, αυτά τα χρωμάτα, αυτή τη σιγή.

Τ' άσπρα της νύχτας με γυρίζουν στην προσδοκία  
 του Οδυσσεα για τους νεκρούς μες σ' ασφοδία.  
 Μες σ' ασφοδία σαν απόλαμα εδώ-πέρα θέλαμε να βρούμε  
 τη λαγκάδια που είδε τον Άδωνι λαβωμένο.

Το ποιήμα αρχίζει με ό,τι θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια εντάξ  
 σύγχρονη ψυχική κατάσταση: ανάμεσα στις ρακμάς, τα χρωμάτα  
 και τα σκουριασμένα κανόνια ενός σημερινού λίκανου, η persona βρι-  
 σκεται απομονωμένη, οι φίλοι του έχουν φύγει γι' άλλα νησιά, και η  
 μοναξιά που είχε γρηφεί μετάρωπηκε σε ένα είδος παράλυσης που  
 τον εμπνδίζει να πάρει μια απόφαση και να ενεργήσει. Αλλά ξαφνικά,  
 στην τέλευτα στροφή, η εκνευριστική αναίτη για κάποιο ανακου-  
 φισή γίνεται προαιθμία λυρωσης σαν αυτή που γυρίσε  
 ο Οδυσσεας περιμένοντας να συμβουλευτεί τους νεκρούς για το ταξίδι  
 του γυρισμού. Με έναν εντυπωσιακό και πάλι αναχρονισμό, ο σύγχρο-  
 νος ταξιδευτής μάς γίνεται στην πραγματικότητα τέρος μιας νεας  
 ομηρικής δράσης: το «εγώ» μετάρωπηκε και απότομα σε «εγείς», ένα  
 «εγείς» που δεν τικάει πια απλώς σαν να είναι ο ταξιδιώτης και οι φί-  
 λοι του οι φευγάτοι στα νησιά, αλλά και σαν να είναι ο Οδυσσεας και  
 οι ανήμποροι σύντροφοί του, που αναδύονται σαν φασματικά ανάλογα  
 ν' αράζουν τη μέλαινα νηά τους κοντά σ' ένα λιβάδι ή ασφοδία, θ-  
 πηρες της λήρας των νεκρών. Το ποιήμα τελειώνει με μια λυπηρή πι-  
 νελιά: ο αναστημένος Οδυσσεας μιλάει τόσο χαϊδύοντας στον κόσμο μιας  
 όσο κι ο σύγχρονος ταξιδευτής, γιατί, μέσα στα συμπυκνωμένα του  
 ποιήματος, αυτό που βρήκε δεν είναι ακριβώς αυτό που αναζητούσε.  
 του αλλά το φάραγγι που είδε πηλωμένο τον Άδωνι. Στα ποιήματα  
 IB<sup>1</sup> και Θ<sup>1</sup> ο αναχρονισμός βρισκείται στην καρδιά της πρόθεσης του  
 ποιητή και λειτουργεί τε δύο τρόπους: ο σύγχρονος ταξιδευτής που



δηλαδή απειλιτικά. ελέγχει όμως τον κίνδυνο όλων των άμεσων συμβόλων ταπεινών: ο αναγνώστης ενδέχεται να αισθανθεί μερικές φορές πως έχει ήδη διανύσει τον ίδιο περίοχο στον φανταστικό κόσμο κάποιου άλλου ποιητή - στο τελευταίο μέρος της *Ερημής Χώρας*, λόγου χάρι, όπου επίσης συναντούμε «βραχόβουνα χυρίς νερό» και «φώδες που τραγουδούσαν μέσα από έρπητληγάδα και στέρνες αδειανές» κι ένα ητοιμάθη «στη δηλαστή του βούλα μέσα στα βουνα». Ας αντισταράδαουμε το σχετικό γενικευμένο τμήμα του *Μυθιστορήματος* με το ακόλουθο, από τον «Βασιλιά της Αστίνης», στο *Ημερολόγιο Κατασρωμάτων*, Α'.

Κοιτάξαμε όλο το πρωί γυρω-γυρω το κάστρο  
 αρχίζοντας από το μέρος του ισκιου εκεί που η θάλασσα  
 πράσινη και χυρίς αναλαμπή, το στήθος σκοτωμένου παγωνίου  
 μας δέχτηκε όπως ο καιρός χυρίς κανένα χάσμα.  
 Οι φάδες του βράχου κατέβαιναν από ψηλά  
 σφρηπιμένα κλημάτα γυμνά πολυκλώνα ζωντανεύοντας  
 στ' αγγίγματα του νερού, καθώς το μάτι ακολούθωντας τις  
 πάλευε να ξεφυγει το κουραστικό λίκνημα  
 χάνοντας δύναμη όλοένα.

Από το μέρος του ήλιου ένας μακρύς γιαλός ολάνοιχτος  
 και το φως τριβοντας διαμάντικα στα μεγάλα τείχη.  
 Κανένα πάσμα ζωντανό τ' αργιοπερίστερα φευγάτα  
 κι ο βασιλιάς της Αστίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα  
 άγνωστος λησινονημένος απ' όλους κι από τον Ομηρο  
 μόνο μια λέξη στην *Ιλιάδα* κι εκείνη αδέβαινη  
 ρημένη εδώ σαν την εντάφα χρυσή προσωπίδα.  
 Την αγγίξες, θυμάσαι τον ήχο της; κούφιο μέσα στο φως  
 σαν το στεγνό πιθάρι στο σκαμμένο χούμα.  
 Ο βασιλιάς της Αστίνης ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα  
 παντού μαζί μας παντού μαζί μας, κάτω από ένα όνομα:  
 «Αστίνη τε... Αστίνη τε...»

Το τμήμα αυτό, πρώτ' απ' όλα, είναι συγκεχυμένο και κυριολεκτικό:  
 μια ακριβής αναπαράσταση ενός πραγματικού χόρου, καθώς θα ανα-

αναζητά τον χαμένο ηρωικό παράδεισο συτήτετ'έχει στη μορφή του  
 Οδυσέα, και η οικουμενική πνεύρα της μορφας του Οδυσέα αποκτά  
 μια νέα όψη με την αναδύση του μέσα σ' αυτές τις δυνατότερες «κα-  
 ταστάσεις» - κατάστασεις της απώλειας κατεβύσσης και σκοπού,  
 της απώλειας της εκφόσσης και τελικά της απώλειας μιας ουσιαστ-  
 κής σχέσης με το παρόν που συνιστούν τα επαναλαμβάνόμενα μο-  
 ρφικά του *Μυθιστορήματος*.

Αυτά για τη μέθοδο του Σφέρης της μέσης περιόδου. με ποιο τρόπο  
 η επεξεργασία και η εξέλιξη αυτής της μεθόδου, στα μεταγενέστερα  
 ποιήματά του, υποδηλοί πρόοδο και όχι σταθάεια; Ηχώ τονίζει αρκετά  
 ότι ο Σφέρης αρχίζει πάντα με τη δραματικοποίηση μιας συγκεχυμέ-  
 νης πραγματικοτήτας στο παρόν και μετά προχωρεί σε πιο καθολικά  
 και μυθικά συνεπαγόμενα αυτής της πραγματικοτήτας. Πρόκειται για  
 μια μέθοδο που συγγενεί σαφώς με τη μέθοδο των Eliot και Joyce,  
 αλλά ο Σφέρης έχει το πλεονέκτημα να καταπιάνεται με ένα παρόν  
 το οποίο ανακαλεί άμεσα το παρελθόν που επιθυμεί να αναστήσει: οι  
 ηρώες του, τα σκηνικά του, ακόμη και η γλώσσα του παρόν να  
 προκαλούν μυθικές προεκτάσεις στην επιτηδευση,  
 γιατί η πραγματικοτήτα και ο τύπος υπάχουν σε μια φυσική σύζυγία;  
 πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα στα μυθικά τμήματά του ελαιοτικού Δον-  
 δίνου ή του τζουσιανού Δουβλίνου. Ο Σφέρης, ωστόσο, δεν εκμεταλ-

λεύεται πάλι ως το τέλος του ποιήματος τη δική του εικόνα της  
 ρουν από την αρχή ως το τέλος του ποιήματος τη δική του εικόνα της  
 λει αίστως τις συμβολικές αξίες του τμήματός του, εκείνες που μεταφέ-  
 ρουν σε οποιοδήποτε μέρος της *Ελλάδας*. Ήπάρχει, φυσικά, κάποιος  
 βος και τα ηγάδια των ποιημάτων I και II, θα μπορούσαν να βρε-  
 θούν σε οποιοδήποτε μέρος της *Ελλάδας*. Ήπάρχει, φυσικά, κάποιος  
 βράχοι, τα καμπύλα πεύκα και το ρητοκλήσι του IB, ή οι άδειες στέρ-  
 θι' έναν τόπο που θα μπορούσατε να του δώσετε ένα όνομα. και οι  
 σίμνα θαλάσσια ζύγα του H, όπως δεν αναγνωρίζουμε στο λίκνι του  
 ρουπτε ποια λίκνια πιάνουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας πάνω στα σκαμι-  
 κακά τη δύμη του βουσεφά στο ποιήμα Z, δεν γνωρίζουμε για ποιο  
 συγκριμένο πέλαγος προκεινται, ούτε για ποια βουσεφά. δεν ξε-  
 παρείται να χρησιμοποιήσει αργότερα. Όταν το πέλαγο σίμλει  
 παραπέσει παρά ταύτα ένα πιο γενικευμένο τμήμα απ' ό,τι, ως επί το  
 πλείον, διαλέξει να χρησιμοποιήσει αργότερα. Όταν το πέλαγο σίμλει  
 του ποιήματος, η συγκεχυμένη πραγματικότητα που επιφάσκει στη  
 ρία του τύπου του, τονονότι ελάνοιχτος μακρύς γιαλός ολάνοιχτος  
 του ποιήματος, η συγκεχυμένη πραγματικότητα που επιφάσκει στη  
 λυβεται πάλι ως το πλεονέκτημα στο *Μυθιστορήμα*. Το τμήμα  
 δίνου ή του τζουσιανού Δουβλίνου. Ο Σφέρης, ωστόσο, δεν εκμεταλ-





και αποσοδοκνητες, πολυτικες αντιδρασεις: ΒΑ. «Η "πολιτική" φωνή του Ζεφέρνη», σμη. 10).

Ομολογούμενος, η εκτίμησή αυτή αντανάκλα μια υποκειμενική μάλλον προτίμησή, από τη μεριά μου, για τον αφηγηματικό και δραματικό τρόπο του Ζεφέρνη έναντι του ρητορικού. Δεν είναι πάντως αναγκαίο να διαλέξουμε το ένα ή το άλλο ποιήμα. και τα δύο είναι από τα ωραιότερα ποιήματα του Ζεφέρνη και ο τρόπος του καθενός έχει αρκετές στις οποίες θα ανταποκριθούν οι συγκεκριμένοι αναγνώστες σκέφωνα με το ατομικό γούστο τους. Οποια κι αν είναι η προτίμησή του αναγνώστη, η σύγκρισή αυτή, καθώς και οι άλλες που οικιαρχαφήθηκαν πιο πάνω, υποδηλώνουν πως υπάρχουν αρκετά ποιήματα στις τελευταίες συλλογές του Ζεφέρνη που δεν έτυχαν, ούτε εδώ ούτε στην Εγγάδα, της προσοχής που τους αξίζει. κι ότι ανάμεσα σ' αυτά υπάρχουν μερικά διαμάντια, άγνωστα συχνά στους αγγλόφωνους αναγνώστες του Ζεφέρνη, τα οποία σίγουρα θ' αναμείψουν εκείνους που θα ήθουν στον κόπο να εξερευνησουν το σύνολο της ποιήσής του.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Μια δεκαετία περίπου αφ' ότου παρουσιάστηκε τούτο το δοκίμιο στο *Comparative Literature Studies*<sup>16</sup>, ο Νάσος Βαγενάς του αφιερώσει ένα μακροσκελές μάλλον σχόλιο στη μελέτη του για τον Ζεφέρνη *Ο ποιητής και ο χορευτής*. Η μελέτη αυτή που φαίνεται πως είναι η καλύτερη διερεύνηση του έργου του ποιητή, εκτάσως βιβλίου, που εμφανίστηκε στην Εγγάδα<sup>17</sup>. Τη χαρακτηριστική ιδιαιτερή οζυδεκκεία στην κατάσταση της φυσικής των σχέσεων του ποιητή με τη γαλλική λογοτεχνία και με τους σχετικούς ποιητές της σύγχρονης ελληνογενούς παραδοσής. Δίνει, επίσης, μια εξάφρη περιγραφή των πολλαών πηγών, περιλαμβάνοντων και εκείνων που ενυπάρχουν στο έργο του ίδιου του ποιητή, που βοηθήσαν να μορφωθούν το πιο περιήλοκο ύπερο ποιήμα του Ζεφέρνη, η "Κίχλη": Εφόσον ο Βαγενάς δίνει τεράλη προσοχή στο ζήτημα της σχέσης του Eliot με τον Ζεφέρνη γενικά, και στις δικές του

16. Τόμ. 6, αρ. 2 (Ιούνιος, 1969).

17. Η καλύτερη μελέτη, εκτάσως βιβλίου, στα αγγλικά είναι η διακτορική διατριβή της Rachel Hadas που έγινε στο Princeton το 1982. Για διευδτική και περικτική κατάγραφή της συλλετικής ενομοποιίας στον Ζεφέρνη και τον Frost, που δημοσιεύτηκε από το Bucknell University Press (1985).

απόψεις επί του ζητήματος ειδικότερα—δίνω στον αφορά τη «μυθική μέθοδο»—, ασθάνομαι ότι κάποια απάντηση στο σχόλιο του είναι μέσα στους κανόνες, εάν το παρόν δοκίμιο πρόκειται να έχει κάποια σημασία μεγάλυτερη από μια απλή και ρωμική εισαγωγή στο παλινουζήτημένο ζήτημα της υποτιθέμενης επιδράσης του Eliot στον Βάγγαλα ποιητή, ιδιαίτερα σε σχέση με τη συνθεση του *Μυθιστορημάτων*. Ο Βαγενάς ερευνά με εξαίρετική προσοχή την προετοιμία της σχέσης των δύο ποιητών, και ιδιαίτερα την εξέλιξη συναφών ενδιαφερότων του Ζεφέρνη, καθώς και την εκ μέρους του αφομοίωση κοινών πηγών στη γαλλική παράδοση, πριν ακόμη γνωρίσει την ποίηση του Eliot διεφύνα τόσο τις ομοιότητες όσο και τις ανομοιότητες στη θεωρία, την πρακτική και το φιλοσοφικό προσανατολισμό των δύο ποιητών. Όταν διαπραγματεύεται συγκεκριμένα κείμενα, είναι λιγότερο πειστικός στην παρουσίαση επιχειρημάτων υπέρ ή κατά της επιδράσής του Eliot—με εξαίρεση την περίπτωση της "Κίχλης", όπου αυτή η πνευρά του σχολιασμού του είναι και διορατική και γρήγορη—και βρισκω ότι ο τρόπος που διαπραγματεύεται το πόλο που διαδραματίζει ο μύθος στους δύο ποιητές είναι μάλλον σχολαστικός όταν, εδώ που τα λέμε, δεν είναι άστοχος. Για την ακρίβεια, βρισκω ότι η επιχειρηματολογία του Βαγενά για το *Μυθιστορημα* αποκαλύπτει μια παρεξηγία τόσο ως προς την πρόθεση του Eliot όταν διατύπωνε τη φράση «μυθική μέθοδος» όσο και ως προς την εκ μέρους του Ζεφέρνη προσοχή στην μεθόδου (είτε συνειδητά είτε ασυνειδητά). Ο Βαγενάς ισχυρίζεται ότι ο όρος «μυθική μέθοδος» δεν έχει κάποια σχέση με μια σειρά ποιημάτων στη συλλογή *Μυθιστορημα*, όπως, επί παραδείγματι, τα Ζ', Η', Ι και ΙΒ', γιατί εδώ «δεν υπάρχει κανένας μυθικός υπαινιγμός—τα ποιήματα αναφέρονται μόνο στη σύγχρονη πραγματικότητα—, και μπορεί κανείς γιατί ο Keely τα χρησιμοποιεί σαν δείγματα της *Judi* κής μεθόδου του Ζεφέρνη»<sup>18</sup>. Και συνεχίζει:

...τα περισσότερα από τα ποιήματα του βιβλίου δεν περιέχουν κάποια μυθολογική αναφορά και αναφέρονται από-κλειστικά στη σύγχρονη πραγματικότητα. Και δεν υπάρχει τίποτε που να δείχνει ότι, επειδή η μυθική μέθοδος χρησιμοποιείται σε ορισμένα μέρη του, ολόκληρο το έργο

είναι «μυθικό». Το *Μυθιστόρημα* δεν είναι ένα ποίημα γραμμένο με τη μυθική μέθοδο αλλά ένα ποίημα που περιέχει και τη μυθική μέθοδο. Ούτε είναι, όπως τα ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού, ένα έργο σε μια φωνή, αλλά μια σύνθεση με πολλές φωνές και πολλά προσώπια, που εναλλάσσονται για να εκφράσουν το δράμα μιας σύνθετης πραγματικότητας<sup>19</sup>.

Θα αντέκρουα αυτή την άποψη επανερχόμενος σ' αυτό που πράγματι λέει ο Eliot όταν εισηγείται τον όρο «μυθική μέθοδος» στη διβλιοκριτική του για τον *Οδυσσέα* του Joyce (η μόνη περίπτωση που χρησιμοποιείται ο όρος αυτός στα κριτικά κείμενα του Eliot) καθώς επίσης και σε ό,τι μας λέει ο Σεφέρης για το πώς χρησιμοποιεί το μύθο στο *Μυθιστόρημα*. Ο Βαγενάς πιστεύει ότι «η περιγραφή του Eliot [στο κριτικό σημείωμα για τον *Οδυσσέα*] δείχνει πως στη μυθική μέθοδο ο μύθος χρησιμοποιείται σαν ένα στοιχείο δομικό: σαν ένα είδος διαγράμματος, που βοηθεί τον ποιητή να εκφράσει αντικειμενικότερα την εμπειρία του. Με άλλα λόγια, η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία, που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία»<sup>20</sup>. Αυτό που πράγματι λέει ο Eliot είναι ότι η μέθοδος —η οποία συνίσταται στο «χειρισμό ενός αδιάκοπου παραλληλισμού μεταξύ της σύγχρονης εποχής και της αρχαιότητας»— είναι «απλώς ένας τρόπος να ελέγξει κανείς, να ταχτοποιήσει και να δώσει μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία». «Έλεγχος», «ταχτοποίηση» ή «μορφοποίηση» ενός «αδιάκοπου παραλληλισμού» είναι οι όροι-κλειδιά: δεν υπάρχει τίποτα εδώ σχετικό με την αντικειμενική έκφραση της εμπειρίας. (Η εισαγωγή, από τον Βαγενά, του όρου «αντικειμενική συστοιχία», από το δοκίμιο του Eliot για τον *Αμλετ* [1919], για να τον υποδοθηθεί να ερμηνεύσει την εκ μέρους του Eliot περιγραφή της μεθόδου του *Οδυσσέα* του Joyce, μου φαίνεται μάλλον αυθαίρετη και παραπλανητική: ξέχωρα απ' το γεγονός ότι ο όρος έχει γίνει ένα *chiché* της μοντέρνας κριτικής, που έχει χρησιμοποιηθεί, επί σειράν ετών, τόσο πλατιά και συχνά, ώστε να έχει χάσει μεγάλο μέρος της χρησιμότητάς του σε οποιαδήποτε συμφραζό-

19. σ. 154.

20. σσ. 152-153.

μενα εκτός από τα αρχικά)<sup>21</sup>. Ο Eliot κλείνει το σχόλιό του για τον Joyce υποδείχνοντας υποκατάστατο της αφηγηματικής μεθόδου και τονίζει ξανά πως είναι ένα βήμα προς την «τάξη και τη μορφή».

Μόνο μέσα στους πολύ γενικούς όρους του κριτικού σημειώματος του Eliot —τους μόνους άλλωστε που επιτρέπει ο ίδιος— οφείλουμε να εκφράσουμε τη συγγένεια του Σεφέρη με τον Eliot εν σχέσει με τη μυθική μέθοδο. Ο Eliot, προφανώς, δεν προόριζε ποτέ αυτή τη φράση ως διατύπωση ενός κριτικού δόγματος που θα μπορούσε να καθορίζει —σωστά ή λαθεμένα, κατά την άποψη του Βαγενά— την ιδιαίτερη τεχνική των επί μέρους ποιημάτων μιας σειράς ή των χωριστών κεφαλαίων ενός μυθιστορήματος (το συγκεκριμένο κείμενό του αφορούσε, φυσικά, το «επικό» μυθιστόρημα του Joyce, και δεν διέφυγε της προσοχής του Eliot η συμβολή του νέου έργου του Joyce στη διεύρυνση της εικόνας που έχουμε για τη μορφή του μυθιστορήματος). Με δυο λόγια, η «μυθική μέθοδος» δεν είναι τόσο θέμα ανοιχτών ή συγκαλυμμένων, άμεσων ή έμμεσων χρήσεων της μυθολογίας σε χωριστά ποιήματα ή κεφάλαια που αναπαριστούν μια σύγχρονη πραγματικότητα: είναι ένας τρόπος ταχτοποίησης και ελέγχου σχετικών ποιημάτων (εκείνων, λ.χ., του Yeats που αντλούν από την ιρλανδική μυθολογία, όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Eliot), ή ενός πολύστιχου ποιήματος που απαρτίζεται από πολλά μέρη, όπως η *Έρημη Χώρα*, ή μιας σειράς ποιημάτων, ή ενός ιδιαίτερου είδους μοντέρνου μυθιστορήματος — όλα αυτά που σκοπεύουν να προβάλλουν έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη εποχή. Το ότι ο Σεφέρης επιθυμούσε η σειρά των ποιημάτων του που καλείται *Μυθιστόρημα* να διαβαστεί με αυτού του είδους τη συνεχή ταξινομική αρχή κατά του, προκύπτει ολοφάνερα από τη σημείωσή του για τον τίτλο του ποιήματος. Η φράση του «χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια ορισμένη μυθολογία» και η εκφρασμένη του προσπάθεια για «κάποιον ειρμό» —καθώς και τα συνακόλουθα συνεπαγόμενα του τίτλου

21. Αν και ο Σεφέρης τη βρήκε χρήσιμη για να σχολιάσει τη σταδιακή απόρριψη, εκ μέρους του Καβάφη, της «απλαισιωτής έκφρασης της συγκίνησης», στο δοκίμιο του «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ: παράλληλοι» (*Δοκίμες*, Α', σ. 348), στο ίδιο δοκίμιο όπου, σε μιαν άλλη αναφορά που σχετίζεται με το πώς χρησιμοποιούν τον ιστορικό χρόνο οι δύο ποιητές, ισχυρίζεται ότι τη μυθική μέθοδο «δεν τη σκιαγραφεί μόνο, την εφαρμόζει συστηματικά ο Καβάφης πολύ πριν φανεί ο *Οδυσσέας* του Joyce, και παράλληλα και πρωτότερα από τον Yeats» (σ. 340).

για ό,τι σηματοδοτεί κυριολεκτικά— υποδηλώνει όχι απλώς τη συμπτω-  
ματική παρουσία φανερών μυθικών αναφορών σε επί μέρους ποιήματα,  
αναφορών του είδους που επιτρέπει την εύκολη καταγραφή τους (βλ.  
Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, σσ. 151 κ.ε.)<sup>22</sup>, αλλά ένα διαρκές  
πλαίσιο, μια συνολική δομή (κι όχι απλώς ένα «δομικό στοιχείο») που

22. Η ακατανίκητη τάση του Βαγενά για την καταγραφή και την εμπέδωση αυτού που είναι η «σωστή» εφαρμογή της «μυθικής μεθόδου» καταλήγει σε μια σειρά σχολαστι-  
κών μάλλον διακρίσεων, που καθιστούν δύσκολη την εφαρμογή των πολύ γενικών όρων του  
Eliot στη σεφερική πρακτική οποιασδήποτε περιόδου. Μας λέει, λ.χ., ότι «αυτό που ο Κήλυ  
θεωρεί σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα της μυθικής μεθόδου στο *Μυθιστόρημα* συμβαίνει μό-  
νο σε δύο ποιήματα (Θ', ΙΒ') όπου κάνει ή θα μπορούσαμε να πούμε πως κάνει την εμφάνι-  
σή του ο αρχαίος μύθος. Σε πέντε άλλα ποιήματα (Γ', Δ', ΣΤ', ΙΖ', Κ') συμβαίνει το αντι-  
θετο. Η μυθική διάσταση υποδηλώνεται (ή δηλώνεται) από την αρχή, τόσο με τους τί-  
τλους, που τους αποτελούν συγκεκριμένες αρχαίες αναφορές (Γ', Δ', ΙΣΤ', ΙΖ', Κ') όσο και,  
σε ορισμένα, με την περιγραφή των πρώτων στίχων, που δίνει μιαν αίσθηση αρχαϊκή (Δ',  
ΙΣΤ', ΙΖ'). Στα Ζ', Η', Γ' και ΙΕ' δεν υπάρχει κανένας μυθικός υπαινιγμός...». Η θέση μου,  
όσον αφορά τα Θ' και ΙΒ', παρουσιάστηκε αρχικά χωρίς ειδική αναφορά στη μυθική μέθοδο  
του *Μυθιστορήματος*, αλλά πιο γενικά, με αναφορά στον φυσικό και ανεπιτήδευτο τρόπο με  
τον οποίο ο Σεφέρης εκμεταλλεύεται «την επιδίωξη των μυθικών θεών και πρώων στο σύγ-  
χρονο ελληνικό τοπίο» μέσω «μιας πειστικής αναπαράστασης της τρέχουσας πραγματικό-  
τητας που υποβαστάζει το μύθο του — μιας σύγχρονης, πάντα, ελληνικής πραγματικότη-  
τας», όταν επιτρέπει στις μυθικές μορφές να εμφανιστούν επί σκηνής, μια άποψη που φαί-  
νεται πως προσυπογράφει κι ο ίδιος ο ποιητής (βλ. σημ. 14 πιο πάνω). Όσον αφορά το *Μυ-  
θιστόρημα*, το σχολίο προφανώς αναφέρεται σ' εκείνα τα μέρη στα οποία οι μυθικές μορφές  
πράγματι εμφανίζονται επί σκηνής και, σε κάποιο βαθμό, συμμετέχουν στη δράση του ποι-  
ήματος (όπως στα Θ' και ΙΒ') αλλά θα ήταν σχολαστικισμός να αποκλείσει κανείς τις λι-  
γότερο φανερές εμφανίσεις μυθικών μορφών —και πάλι μετά από μια ποιητικά ρεαλιστική  
περιγραφή του τοπίου— στους τελευταίους στίχους των Ζ', Η', Γ' και ΙΕ', όπως δείχνει πιο  
κάτω σε τούτο το Επίμετρο. Ωστόσο, η συζήτηση εδώ καταντάει μονόπλευρη εφόσον ο  
Βαγενάς δεν βλέπει κανένα μυθικό υπαινιγμό στα τέσσερα αυτά μέρη — παρά την «προσφο-  
ρά» στο Ζ', τα απρόσιτα νησιά στο Η', τις Συμπληγάδες και τα ατέλειωτα ταξίδια στο Γ',  
και τον χαμένο σύντροφο στο ΙΕ'. Και εν συνεχεία πληροφορούμεθα ότι «με την εξαίρεση  
της “Ελένης” και της “Κίχλης” σε κανένα από τα ποιήματα που αναφέρει ο Κήλυ σαν  
ώριμα δείγματα της μυθικής μεθόδου του Σεφέρη, ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί τη μυθική  
μέθοδο». Στον «Βασιλιά της Ασίνης», επί παραδείγματι, η

αναφορά στον μύθο εξαντλείται σε έναν συσχετισμό της σύγχρονης μοίρας  
με την αρχαία (δεν υπάρχει «υπαινιγμός στον Όμηρο» αλλά ονομαστική  
αναφορά του Ομήρου). Ο συσχετισμός αυτός δεν είναι μια αντικειμενική  
συστοιχία αλλά μια αντικειμενική διαπίστωση. Ο μύθος χρησιμεύει απλώς  
σαν ένας όρος σύγκρισης, και η διαφορά της χρήσης του στο *Μυθιστόρημα*  
είναι η διαφορά της παρομοίωσης από τη μεταφορά

— κι αυτά μολονότι η διάκριση μας απομακρύνει πολύ από την περιγραφή της μυθικής με-  
θόδου του Eliot, κι ακόμη περισσότερο από το ίδιο το ποίημα, το οποίο κλείνει με μιαν εικό-  
να του ποιητή-persona (που χρησιμοποιεί το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο) «αγγίζοντας με

μπορεί να χρησιμεύσει για να δώσει στη σειρά των είκοσι τεσσάρων  
ποιημάτων τη συνοχή που παρείχε η αφήγηση στο παραδοσιακό μυθι-  
στόρημα, όπως υποστηρίζει ο Eliot στο κριτικό του σημείωμα.

Στην περίπτωση του ελιωτικού μοντέλου της μυθικής μεθόδου —του  
νέου είδους «επικού» μυθιστορήματος του Joyce— η παρουσία του μύ-  
θου, αν και συνεχής, είναι γενικά καλυμμένη<sup>23</sup>. Στο *Μυθιστόρημα*, η  
προυσία του είναι άλλοτε φανερή κι άλλοτε συγκαλυμμένη, αλλά με ή  
χωρίς το πλεονέκτημα της άμεσης αναφοράς, αυτή η «κάποια μυθο-  
λογία» βρίσκεται πάντα εκεί για να δώσει στην εικόνα της σύγχρονης  
πραγματικότητας του ποιητή μιαν ιδιαίτερη μορφή και σημασία, όπως  
κάνει από την αρχή ως το τέλος του μυθιστορήματος του Joyce. Δεν  
πρόκειται για μια «μέθοδο» με την έννοια μιας τεχνικής που ο ποιητής  
τη χρησιμοποιεί ορισμένες στιγμές, κατά την ανάπτυξη του ποιήμα-  
τος, για να πλάσει συγκεκριμένα μυθικά επεισόδια, κι άλλες στιγμές  
απλώς την εγκαταλείπει. Εφόσον η μυθική διάσταση έχει εμπειρωθεί  
με τη φωνή, την εικόνα και τις υπαινικτικές αναφορές, όπως είναι ξε-  
κάθαφα εμπειρωμένη στα πρώτα ποιήματα της ενότητας, καθετί που  
ακολουθεί συμμετέχει —συχνά μέσω του τόνου και των επαναλαμβανό-  
μενων μοτίβων— στον αδιάκοπο παραλληλισμό που κάνει ο ποιητής  
μεταξύ του σύγχρονου κόσμου και της αρχαιότητας, είτε βγαίνει ανοι-  
χτά στην επιφάνεια η μυθική διάσταση του παραλληλισμού είτε όχι.

Η «φωνή» του ποιήματος, η πολυπρόσωπη persona του, είναι μια  
κύρια ένδειξη της συνεχούς παρουσίας του μύθου. Έδειξα πιο πάνω πως  
αν και η φωνή μιλάει πίσω από διάφορες μάσκες, μιλάει με συνεπή τόνο

τα δάχτυλά μας την αφή του [του αρχαίου βασιλιά της Ασίνης] πάνω στις πέτρες». Και,  
για να φέρω ένα τελευταίο παράδειγμα, μαθαίνουμε ότι «στην “Εγκωμη” δεν υπάρχει μύ-  
θος. Υπάρχει μόνο το θέαμα της ανασκαφής μιας αρχαίας πολιτείας και η περιγραφή της  
εμπειρίας που αισθάνεται ο ποιητής από το θέαμα αυτό» — κι αυτό λέγεται μολονότι το  
«θέαμα» περιλαμβάνει το μυστήριο που ο ποιητής αποκαλεί «μια ανάληψη» με τις κλασι-  
κές και χριστιανικές αποχρώσεις μιας μαρμαρίνης μορφής «με τ' άγουρα βυζιά της οδηγή-  
τρας» που ανυψούται από τον αρχαίο τάφο για να εξαφανιστεί στον ουρανό και μολονότι  
ό,τι βλέπει κι αισθάνεται σ' αυτό το μυστήριο αποδίδεται με μια γλώσσα και μια εικονοποιία  
που βγαίνει από το «Πρωτοεαγγέλιο του Ιακώβου» (βλ. *Απόκρυφα της Καινής Διαθήκης*,  
18:2), το οποίο, φυσικά, μπορεί ή δεν μπορεί να θεωρηθεί μυθική πηγή ανάλογα με την πί-  
στη του καθενός.

23. Ο ίδιος ο Βαγενάς (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, σ. 272) αποκαλεί τη σχέση ανάμεσα  
στον αρχαίο μύθο και «στην εμπειρία» που περιγράφει ο Joyce «χαλαρή» και προσθέτει ότι  
«σε πολύ λίγα σημεία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν μια ερμηνευτική αναλογία».

Οι απόηχοι του μυθικού ταξιδιού και του άνδρου σκηνικού του —της μοναξιάς του, των μάταιων αναζητήσεων, των αμφίβολων προσφορών της ανικανοποίητης νοσταλγίας και του ατέρμονου— είναι προφανείς σε αυτά τα τέσσερα μέρη, αν και όχι τόσο άμεσα μυθοποιημένοι όσο σε άλλα. Το να αγνοεί κανείς τη λανθάνουσα —και καμιά φορά όχι και τόσο λανθάνουσα— παρουσία του μύθου στις περιπτώσεις αυτές, είναι σαν να σπάει την εμπρόθετη, απ' τη μεριά του ποιητή, συνοχή και συνέχεια και να χάνει σημαντικό μέρος από την τελική εντύπωση του κειμένου. Ωστόσο, περαιτέρω ανάπτυξη αυτής της άποψης, θα ισοδυναμούσε με υπονόμευση της δύναμης και της λεπτότητας του *Μυθιστορήματος*. Ύστερα από πενήντα περίπου χρόνια ζωής, η συλλογή αυτή εξακολουθεί να προβάλλει, με τη δική της απλή αν και δραματική ευλωτία, τη νέα περιοχή που χαρτογράφησε για ένα αδιάκοπο περπάτημα ανάμεσα στον αρχαίο κόσμο και τη σύγχρονη ιστορία, όπως τόσο καθαρά σηματοδοτεί ο τίτλος της.

1983

Γιάννης Κιουρτσάκης

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ  
ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ  
ΣΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ\*

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΠΟΙΟ ΘΑ ΣΑΣ ΜΙΑΘΩ, ο Γιώργος Σεφέρης, δεν συγκαταλέγεται σ' εκείνους που σφράγισαν με τη δράση τους την κοινή μας μοίρα —δεν ήταν πολιτικός, μολονότι υπηρέτησε με θέρμη τον τόπο του ως λειτουργός του κράτους. Δεν υπήρξε ούτε θεωρητικός-φιλόσοφος, ιστορικός ή κοινωνιολόγος: ποτέ δεν φιλοδόχησε να ορίσει τον Ελληνισμό ή να τον ερμηνεύσει. Είναι αδιαίρετα ένας μείζων ποιητής και στοχαστής, που μας έδωσε, μαζί με μια καινούργια αίσθηση της γλώσσας μας, μια βαθύτερη συνείδηση του Ελληνισμού: κι αυτό είναι ίσως ό,τι χρειαζόμαστε περισσότερο στις μέρες που ζούμε. Στοχαστής, επιμένω, αχώριστος από τον ποιητή, αφού —προειδοποιεί ο ίδιος— «η δουλειά [του] δεν είναι οι αφηρημένες ιδέες αλλά ν'

\* Το κείμενο αυτό —πιστή καταγραφή ομιλίας που προοριζόταν να ακουστεί και έπρεπε να αναπτύξει το ευρύτατο θέμα της μέσα σε στενά χρονικά περιθώρια— δεν τεκμηριώνει ασφαλώς με πληρότητα τη θεμελίωση των απόψεων του ομιλητή στο σεφερικό έργο: ο αναγκαίος για μια τέτοια εργασία υπομνηματισμός θα κινδύνευε να υπερβεί σε έκταση το ίδιο το κείμενο. Άλλωστε, για τα έργα του Σεφέρη που εκδόθηκαν έως και το 1979, η αναλυτική τεκμηρίωση έχει γίνει στο βιβλίο μου *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, «Κέδρος» 1979, στο οποίο παραπέμπω τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη. Εδώ δίνω απλώς τις πηγές των παραθεμάτων μου με τον εξής τρόπο: τα κείμενα του ποιητή που εμφανίζονται πιο συχνά, δηλαδή τα *Ποιήματα* (η έκδοση, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, «Ικαρος» 1972) και οι *Δοκίμεις* (η έκδοση, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, «Ικαρος» 1974, τόμοι 1 και 2) δηλώνονται με τις συντομογραφίες Π., Δ.1. και Δ.2 και η παραπομπή σ' αυτά γίνεται με παρένθεση στο τέλος κάθε παραθέματος, ενώ όλες οι υπόλοιπες παραπομπές βρίσκονται στις σημειώσεις που το κείμενο υποδεικνύει με αριθμητικό δείκτη.

και σε συνεπές ύφος, ανεξαρτήτως εάν εκφράζεται σε πρώτο ενικό ή σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, απευθύνεται σε ένα δεύτερο πρόσωπο, περιγράφει ένα σκηνικό ή αφηγείται κάποια δράση. Εφόσον προσπαθήσει ήδη να καθορίσω τη στάση και τη διάθεση αυτής της φωνής ή της persona, δεν χρειάζεται, νομίζω, να προσθέσω κι άλλους ορισμούς. Αυτό εδώ το επίμετρο· αλλά επιθυμώ να τονίσω ότι εκείνοι που δεν μπορούν να μιλάει με τους επίμονους τραγικούς της ρυθμούς πίσω από ποικίλες μάσκες που φοράει ή μέσω των διαφορετικών προσωπικών αντωνυμιών που χρησιμοποιεί καθώς εκφράζει την εικόνα της διψασμένης απελπισίας ή σφυρηλατεί τον παραλληλισμό της ανάμεσα στον σπασμένο κόσμο και τη σύγχρονη θλίψη, διατρέχουν τον κίνδυνο να διαβάσουν το ποίημα με τρόπο αφελή και τελικά να χάσουν το σφυγμό του· αυτόν τον ιδιαίτερο σφυγμό που είναι μια από τις αγαθές συνέπειες της εκ μέρους του Σεφέρη αφομοίωσης του «δραματικού τρόπου έκφρασης» με τα «στοιχεία της τραγωδίας» που ο ίδιος αναγνωρίζει ότι ανακαλύφθηκαν στον Eliot δύο μόλις χρόνια πριν αρχίσει να γράφει το *Μυθιστόρημα*.<sup>24</sup>

Αν ο ενοποιητικός τόνος αυτής της φωνής δεν φθάνει αρκετά καθαρά σ' αυτούς που είναι αναγκασμένοι να τον ακούσουν σε μετάφραση, η συνέχειά της και η σύνδεσή της με την «κάποια μυθολογία» της συλλογής παραμένει σταθερά φανερή στην εικονοποιία (imagery) που δίνει υπόσταση στη φωνή. Τα τέσσερα ποιήματα στα οποία ο Βαγενσάκης δεν βρίσκει «κανένα μυθικό υπαινιγμό» και τα οποία πιθανώς αναφέρονται «μόνο στη σύγχρονη πραγματικότητα» μπορεί να χρησιμεύσουν για να διευκρινίσω τη θέση μου. Ανακαλύπτουμε στο καθένα από τα τέσσερα αυτά ποιήματα τον ίδιο τόνο φωνής που ακούγεται και στα καθαρώς μυθολογικά ποιήματα (βλ. σσ. 124-5 πιο πάνω για σχετικά παραδείγματα), κι ανακαλύπτουμε στο καθένα συγκεκριμένες εικόνες που βγαίνουν από τη «μυθική ιστορία» την οποία αφηγείται η ποιητική σειρά: το ατέλειωτο ταξίδι σ' ένα άγονο τοπίο και μια πικροθάλασσα, ψάχνοντας για το πρώτο σπέρμα ή ένα άλλο χρυσόμαλλο δέρασ, το νοσταλγημένο νησιώτικο σπίτι, το ταξίδι που σκιαγραφείται κατά αρχάς στο πρώτο ποίημα της σειράς και διαγράφεται με ευκρίνεια στο τέταρτο. Το Ζ' απηχεί το Α' στις εικόνες του «νοτιά που φυσάει και μας τρελαίνει», στα φτερά του κύκνου και, πάνω απ' όλα, στο καταληκτικό ερώτημα: «Ποιος θα δεχτεί την προσφορά μας, στο τέλος

24. «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο», *Δοκίμες*, Β', σσ. 11-12.

αυτό του φθινοπώρου», που μας επαναφέρει στ' «ανάγλυφα μιας τέχνης ταπεινής» που οι ταξιδευτές του Α' έφεραν πίσω από το μαρτυρικό, τραυματικό ταξίδι τους, και στα «είδωλα και στολίδια» που αντλούνται για να χαρούν οι φίλοι μας του Β'. Στο Η', το σύγχρονο ταξίδι στο ένα ή το άλλο ελληνικό νησί γίνεται μέρος του μυθικού ταξιδιού καθώς οι ταξιδιώτες της πρώτης στροφής ανακαλύπτουν ότι ταξιδεύουν χωρίς προσανατολισμό, χωρίς την αίσθηση της «αφής» των νησιών που παραμένουν απρόσιτα (το τέλος του ταξιδιού, η Ιθάκη, είναι απαγορευμένη φυσικά για κείνους τους αδύναμους συντρόφους που έπεσαν από τη στέγη του παλατιού της Κίρκης αποχαυνωμένοι από τη μέθη ή για κείνους που έφαγαν τα Γελάδια του Ήλιου· κι αυτοί οι ταξιδιώτες του Η' φέρνουν στο νου τους βολικούς ταξιδευτές του Δ' και συνάμα προμαντεύουν «τις αδύναμες ψυχές μέσα στ' ασφοδίλια» του ΚΔ'). Στο Γ', μαζί με την αναφορά στις Συμπληγάδες (μέσα από τις οποίες έπρεπε να περάσει ο Ιάσων και οι Αργοναύτες ψάχνοντας το χρυσόμαλλο δέρασ) μαθαίνουμε πως εκείνοι που βρίσκονται στο άνυδρο τοπίο, που μοιάζει μ' εκείνο που προβλήθηκε στα πρώτα ποιήματα της σειράς, κατεβαίνουν να δουν τα «σπασμένα ξύλα από ταξίδια που δεν τέλειωσαν», ένας ευδιάκριτος απόηχος από τα «ταξίδια που δεν τέλειωσαν» του πρώτου «αργοναυτικού» μέρους (Δ') της μυθικής ιστορίας του ποιητή. Ακόμη και σ' ό,τι φαίνεται να αποτελεί ένα από τα πιο προσωπικά και λυρικά ιντερλουδία της σειράς, το ΙΕ', η οικεία «φωνή» των πρώτων κομματιών κλείνει το ποίημα με εξίσου οικείες εικόνες, καθώς την ακούμε να λυπάται «όσους μονάχοι τους μιλούν σε στέρες και σε πηγάδια / και πνίγονται μέσα στους κύκλους της φωνής» και «το σύντροφο που μοιράστηκε τη στέρησή μας και τον ιδρώτα / και βύθισε στον ήλιο σαν κοράκι πέρα απ' τα μάρμαρα / χωρίς ελπίδα να χαρεί την αμοιβή μας» – το σύντροφο που είναι απολύτως βέβαιο ότι εδώ γίνεται φορέας ενός «μυθικού υπαινιγμού» σαν μια από εκείνες τις ελληνορικές μορφές από το ατέλειωτο ταξίδι του Δ', που δεν θ' αξιωθεί την Ιθάκη κι ένα όνομα για τις μέρες που θα 'ρθουν και που εδώ έχει μεταβληθεί «σύμφωνα με το πέρασμα του χρόνου και τις διαφορετικές συνθήκες του κόσμου μας», κατά τη διατύπωση του ποιητή στο σχόλιό του για το χαρακτήρα των μυθικών μορφών του έργου του<sup>25</sup>.

25. «Μια σκηνοθεσία για την “Κίχλη”», *Δοκίμες*, Β', σ. 32.