

ΣΕΦΕΡΗΣ, ΒΑΛΕΡΥ, ΕΛΙΟΤ

I

Οι ομοιότητες της ποίησης του Σεφέρη με την ποίηση του Έλιοτ είναι μια από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις καλλιτεχνικής συγγένειας στη νεώτερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Κι αυτό γιατί δεν είναι ομοιότητες ενός μείζονα ποιητή με έναν κατώτερό του, αλλά δύο δημιουργών με ίσο ποιητικό ανάστημα και με ανάλογη σημασία για την ιστορία της λογοτεχνίας τους. Οι ομοιότητες αυτές έχουν μελετηθεί, όχι όμως πάντοτε με το πνεύμα και την προσοχή που απαιτεί το θέμα. Οι πιο αξιόλογες παρατηρήσεις έγιναν από αγγλόφωνους μελετητές, που ήταν σε καλύτερη θέση να διακρίνουν και τις διαφορές ανάμεσα στους δύο ποιητές και να κρατήσουν μιαν αντικειμενικότερη κριτική στάση.¹ Στην Ελλάδα η πιο ενδιαφέρουσα μελέτη για το θέμα² είναι το βιβλίο του Τιμού Μαλάνου *Η ποίηση του Σεφέρη* (1951), όχι όμως για την κριτική αξία του αλλά για την κριτική του απήχηση.³

Η μελέτη του Μαλάνου είναι ένα βιβλίο που ανήκει λιγότερο στην κριτική και περισσότερο στην ιστορία της νεοελληνικής κριτικής. Παρά τον τίτλο της στην πραγματικότητα είναι κυρίως μια απόπειρα εξέτασης της επίδρασης του Έλιοτ στην ποίηση του Σεφέρη. Ο Μαλάνος είναι ουσιαστικά εκείνος που καθιερώνει τη διάκριση της σεφερικής ποίησης σε δύο περιόδους: τη βαλερική, με τελευταίο όριο τη «Στέρνα», και την ελιοτική, που αρχίζει με το *Μυθιστόρημα*. Οι διαφοροποιήσεις που φέρνει στην ποίηση του Σεφέρη ή γνωριμία του με το έργο του Έλιοτ είναι για τον Μαλάνο οι εξής: η αλλαγή σκοπιάς στον τρόπο θέασης της ζωής και των πραγμάτων, ή στροφή από το άτομικό στο κοινωνικό και

ἀπὸ τὸ ἐκτὸς χρόνου στὸ ἄμεσο παρόν, ἢ χρῆση τοῦ δραματικοῦ καὶ τοῦ μυθοεπικοῦ στοιχείου, καὶ ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ παραδοσιακοῦ στίχου γιὰ τὸν ἐλεύθερο. Τὸ τελικὸ του συμπέρασμα εἶναι ὅτι ὁ Σεφέρης «δὲν ἐδημιούργησε, ἀλλὰ μετέφερε στὴ γλῶσσα μας ἓνα καινούργιο γοῦστο».⁴

Μὲ τὴν ἀπλοποιητικὴ του διάθεση, ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του ν' ἀποδώσει τίς κατευθύνσεις τοῦ Μυθιστορήματος ἀποκλειστικὰ στὴν υιοθέτηση τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων τοῦ Ἐλιοτ, ὁ Μαλάνος ἐπαναλαμβάνει τὸ λάθος τῆς κριτικῆς, ποὺ δὲν εἶχε δεῖ στὴ *Στροφή* παρὰ μίαν ἐφαρμογὴ τῶν ἀρχῶν τῆς καθαρῆς ποίησης, ὅπως αὐτὲς εἶχαν κωδικοποιηθεῖ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Βαλερύ.⁵ Ὅμως ἐκτὸς ἀπὸ τὸν «Ἐρωτικὸ Λόγο», τὴν «Στροφή» καὶ κάποιους στίχους τῆς «Λυπημένης», τὸ πρῶτο βιβλίο τοῦ Σεφέρη περιεῖχε καὶ ἄλλα ποιήματα, ποὺ οἱ ἐκφραστικὲς τους τάσεις ἦταν διαφορετικὲς ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς καθαρῆς ποίησης καὶ συμφωνοῦσαν κυρίως μὲ τίς κατευθύνσεις τοῦ «ρεαλιστικοῦ» ρεύματος τοῦ γαλλικοῦ συμβολισμοῦ (ποὺ ἔχει κύριους ἐκπροσώπους τὸν Λαφόργκ καὶ τὸν Κορμπιέρ), καθὼς καὶ μὲ τίς φανταζιστικὲς ἐπιδιώξεις τοῦ Τουλέ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ δημοσίευση τῆς «Στέρνας» ἓνα χρόνο ἔπειτα ἀπὸ τὴν *Στροφή*, ἐρχόταν νὰ ἐνισχύσει τὴ γνώμη ὅτι ἡ ποίηση τοῦ Σεφέρη ἦταν περισσότερο μιὰ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τῆς καθαρῆς ποίησης, ἀφοῦ πίσω ἀπὸ τὴν «Στέρνα» μποροῦσε κανεὶς νὰ διακρίνει εὐκόλα τὸ βαλερικό πρότυπο. Ὡστόσο ἡ δημοσίευση τὸ 1940 τοῦ *Τετραδίου Γυμνασμάτων*, ποὺ περιλάμβανε ποιήματα γραμμένα ἀπὸ τὸ 1928 ὡς τὸ 1937, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε κάνει τὸν Μαλάνο προσεχτικότερο σχετικὰ μὲ τίς κατευθύνσεις τοῦ Σεφέρη πρὶν ἀπὸ τὴν γνωριμία του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἐλιοτ (Χριστούγεννα 1931).⁶ Ἀπὸ τὰ χρονολογημένα πρὶν ἀπὸ τὸ 1932 ποιήματα αὐτῆς τῆς συλλογῆς μόνο τὸ «Παντοῦμ» θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ συγγενικὸ μὲ τὰ «καθαρὰ» ποιήματα τοῦ Σεφέρη.⁷ Τὰ ὑπόλοιπα —«Γράμμα τοῦ Μαθιοῦ Πασκάλη» (1928), «Λεωφόρος Συγγροῦ, 1930», «Πάνω σ' ἓναν ξένο στίχο» (1931), «Hampstead» (1931)— ἀνήκουν, περισσότερο ἢ λιγότερο, στὴν ἐκφραστικὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὰ μὴ «βαλερικά» ποιήματα τῆς *Στροφῆς*.⁸ Καὶ ὅταν σκεφτοῦμε πῶς αὐτὰ τὰ τελευταῖα («Αὐτοκίνητο», «Ἀρνηση», «Οἱ

σύντροφοι στὸν Ἴαδη», «Fog», «Τὸ ὕφος μιᾶς μέρας», «Σχόλια», «Δημοτικὸ τραγούδι») μαζί μὲ τὰ παραπάνω ποιήματα τοῦ *Τετραδίου Γυμνασμάτων* ἀποτελοῦν, σὲ ἀριθμὸ στίχων, τὴ μισὴ παραγωγή τοῦ Σεφέρη πρὶν ἀπὸ τὸ 1932, βλέπουμε πῶς ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς περιόδου αὐτῆς σὰν βαλερική, θὰ μποροῦσε νὰ ἀνταποκρίνεται —σὲ σχέση, πάντα, μὲ τὴ μαθητεία τοῦ Σεφέρη σὲ ποιητικὲς σχολές— κατὰ τὸ ἡμισυ μόνο στὴν πραγματικότητά. Μιὰ νηφάλια ἀνάγνωση τῶν ποιημάτων αὐτῶν θὰ ἐδειχνε ἀκόμη ὅτι, ταυτόχρονα μὲ τίς βαλερικές του ἐπιδιώξεις, ὁ Σεφέρης ἔχει κιόλας ἀρχίσει νὰ χρησιμοποιοῖ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὁ Μαλάνος ἀποδίδει ἀποκλειστικὰ στὴ γνωριμία του μὲ τὸν Ἐλιοτ: πέρα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὅλα τὰ ποιήματα αὐτὰ ἀσχολοῦνται μὲ ἐκεῖνο ποὺ ὁ Μαλάνος ὀνομάζει «ἄμεσο παρόν», στὰ «Οἱ σύντροφοι στὸν Ἴαδη», «Τὸ ὕφος μιᾶς μέρας», «Γράμμα τοῦ Μαθιοῦ Πασκάλη» καὶ «Πάνω σ' ἓναν ξένο στίχο» συναντᾶμε δραματικὰ στοιχεῖα καὶ τὸ βλέμμα τοῦ ποιητῆ εἶναι στραμμένο καὶ στὸν γύρω κόσμον· στὰ «Οἱ σύντροφοι στὸν Ἴαδη» καὶ «Πάνω σ' ἓναν ξένο στίχο» συναντᾶμε μυθολογικὲς χρήσεις ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες στὰ μετέπειτα ποιήματα τοῦ Σεφέρη· ἐνὸς τὰ «Γράμμα τοῦ Μαθιοῦ Πασκάλη», «Λεωφόρος Συγγροῦ, 1930», «Πάνω σ' ἓναν ξένο στίχο», «Τὸ ὕφος μιᾶς μέρας», καὶ «Hampstead» εἶναι γραμμένα σὲ ἐλεύθερο στίχο.

Σήμερα, ἔπειτα ἀπὸ τὴν δημοσίευση τῶν ἡμερολογίων τοῦ Σεφέρη, ἀποσπασμάτων ἀπὸ γράμματα στὴν ἀδερφή του καὶ νεανικῶν του στίχων,⁹ καθὼς καὶ τοῦ Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη, ἔχι μόνο εἴμαστε σὲ θέση νὰ ἐπιβεβαιώσουμε τὰ παραπάνω, ἀλλὰ καὶ νὰ παρακολουθήσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τίς κατευθύνσεις τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Σεφέρη. Ἡ παρακολούθηση τοῦ ἐκφραστικοῦ ἀγῶνα τοῦ ποιητῆ, καὶ οἱ δεσμοὶ του μὲ τὰ κύρια γαλλικὰ ποιητικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιθυμία του νὰ προχωρήσει τὴν ἑλληνικὴ παράδοση πρὸς τὴν κατεύθυνση ποὺ θεωροῦσε πιὸ ἐπιτακτικὴ, θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ καταλάβουμε καλύτερα τίς αἰτίες τῆς συγγενείας του μὲ τὸν Ἐλιοτ καὶ νὰ προσδιορίσουμε μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὴ σημασία τοῦ τελευταίου στὴ διαμόρφωση τῆς ποίησης καὶ τῆς ποιητικῆς του.

II

“Ότι ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Καβάφης είναι «οι τρεις μεγάλοι πεθαμένοι ποιητές μας που δεν ήξεραν ελληνικά», είναι μια φράση που δε θα μπορούσε να ειπωθεί παρά μόνο από τον Σεφέρη.¹⁰ Ο Σεφέρης ήταν σε θέση ν’ αντιληφθεί καλύτερα από κάθε άλλον την έκταση και το βάθος των προβλημάτων που είχαν να αντιμετωπίσουν αυτοί οι ποιητές. Με το πνεύμα της παραπάνω φράσης, δε θα ήταν υπερβολή να λέγαμε ότι ο Σεφέρης είναι ο τέταρτος μεγάλος ποιητής μας που δεν ήξερε ελληνικά. Πέρα από τις διαφορές της εποχής, που προσδιορίζουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την έκφραστική του περιπέτεια, ή ατομική ιστορία του Σεφέρη σε σχέση με αυτούς τους τρεις ποιητές παρουσιάζει μερικές πολύ αξιοπρόσεχτες αναλογίες. Όπως ο Κάλβος, ο Σολωμός και ο Καβάφης, έτσι και ο Σεφέρης γνώρισε μιάν ανορθόδοξη γλωσσική ανατροφή. Όπως και οι τρεις, έτσι κι αυτός έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του έξω από τα σύνορα της κυρίως Ελλάδας. Και οι τέσσερις είχαν ν’ αντισταθμίσουν στην ελληνική τους κληρονομιά το βάρος της ανατροφής τους και με μια ξένη παιδεία. Και οι τέσσερις πειραματίστηκαν στην αρχή ποιητικά και με μια ξένη γλώσσα (ο Σολωμός έγραφε Ιταλικά και στην ώριμη εποχή του). Η βαθειά γνώση μιās λογοτεχνίας πολύ πιο δοκιμασμένης από την ελληνική δημιουργοῦσε για τους ποιητές αυτούς έκφραστικές απαιτήσεις, που η ελληνική γλώσσα δύσκολα μπορούσε να τις ικανοποιήσει. Με αυτά δε θέλω να πω ότι οι δυσκολίες του Σεφέρη ή του Καβάφη ήταν ίδιες με τις δυσκολίες του Κάλβου ή του Σολωμού. Θέλω απλώς να υπογραμμίσω ότι ήταν διαφορετικές και μεγαλύτερες από τις δυσκολίες ενός Παλαμά ή ενός Σικελιανού. Από την άλλη όμως πλευρά, οι δυσκολίες αυτές τους έκαναν να μπορούν να βλέπουν τα πράγματα από μιάν απόσταση και έβρισκαν το γλωσσικό τους αίσθητήριο σε βαθμό μεγαλύτερο από εκείνον των ποιητών με ομοιογενή γλωσσική ανατροφή.

Για να καταλάβουμε καλύτερα την ποιητική πορεία του Σεφέρη θα έπρεπε να προσπαθήσουμε να την παρακολουθή-

σουμε από το πρώτο της κιόλας ξεκίνημα. Όμως πρώτα θα έπρεπε να λέγαμε δυο λόγια για τη γλωσσική ανάπτυξη του ποιητή, γιατί είναι αυτή που θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό τους προσανατολισμούς των πρώτων του προσπαθειών.

Ός τα δεκατέσσερα χρόνια του ο Σεφέρης έζησε στη Σμύρνη, μιάν έστια του μείζονος ελληνισμού, που η γλώσσα της ήταν φυσικό να μην παρουσιάζει την ομοιογένεια του εθνικού κέντρου. Έκτός από την «καθαρισμένη κοινή», όπως την ονομάζει ο Σεφέρης, που ήταν η επίσημη γλώσσα της αστικής τάξης, υπήρχε η λαϊκή γλώσσα, ένα είδος κοινής των νησιών, συγγενική με τη γλώσσα της Κρήτης, και η εμπορική γλώσσα, ένα ιδίωμα των τελωνείων και των εμπορικών γραφείων, με πολλές ξενικές λέξεις και χαρακτηριστικές αλλοιώσεις στο τυπικό, που το χρησιμοποιοῦσαν οι φράγκικες παροικίες.¹¹ Σε κοινή χρήση ήταν και η γαλλική γλώσσα. Ο Σεφέρης φοίτησε στην ελληνογαλλική Σχολή Ἀρώνη, όπου διάφορα μαθήματα γίνονταν στα γαλλικά.¹² Ἀκόμη, είχε και γάλλους δασκάλους τόσο στη Σμύρνη όσο και, αργότερα, στην Ἀθήνα.¹³ Όταν το 1914 φτάνει στην Ἀθήνα, ο Σεφέρης αισθάνεται τη γλώσσα του να έχει διαφορετικά από τη γλώσσα της πρωτεύουσας: «Όταν μπήκα στο γυμνάσιο στην Ἀθήνα», γράφει, «από τα ξαφνισμένα ή τα σκωπτικά πρόσωπα των συμμαθητών μου, σαν τους μιλούσα, κατάλαβα πως η γλώσσα μου —πολύ συγγενική με τη γλώσσα του Ἐρωτόκριτου— δεν ήτανε καλή».¹⁴

Έπειτα από τέσσερα χρόνια ο Σεφέρης πηγαίνει στο Παρίσι για να σπουδάσει νομικά. Οι πρώτες σοβαρές ποιητικές του προσπάθειες τον απογοητεύουν και η έλξη να γράψει γαλλικά τον βασανίζει.¹⁵ «Πάντα ή ἴδια αγωνία, ή ἴδια ἀπελπισία κοιτάζοντας την κατάστασή μου», γράφει στο ἡμερολόγιό του στις 19 Μαρτίου 1926: «άνθρωπος άλλης φυλής, ριζωμένος στη γαλλική παιδεία — τοῦτο γεννά ένα σωρό προβλήματα που μπερδεύονται και με τυραννοῦν».¹⁶ Ένα από τα πρώτα ποιητικά του ἰνδάλματα είναι ο Ζάν Μορεάς. Η ζωή του ως την εποχή αυτή έχει τόσα κοινά σημεία με τη ζωή του Μορεάς, που ο Σεφέρης φαίνεται να αισθάνεται πως με τον ποιητή αυτόν τον συνδέει μιὰ ἀνάλογη μοίρα. Ο Μορεάς είναι το θέμα της πρώτης του διάλεξης —που τη

δίνει στις 18 Μαρτίου 1921 στην αίθουσα του συλλόγου των ελλήνων φοιτητών στο Παρίσι— και από όρισμένα σημεία της καταλαβαίνει κανείς πώς το άρχικό πρόβλημα του Μορεάς ήταν, ως ένα βαθμό, και πρόβλημα δικό του.¹⁷

Νομίζω πώς ήταν η σύγκριση της ελληνικής παράδοσης με την ξένη, που έκανε τον Σεφέρη να επαναλαμβάνει ότι δεν είχε δασκάλους. Η έλλειψη αδιάσπαστης λογοτεχνικής παράδοσης στην Ελλάδα τον έκανε να αισθάνεται πώς σε σχέση με τον γάλλο ή τον άγγλο, ο Έλληνας ποιητής είναι αυτοδίδακτος.¹⁸ Με δασκάλους φυσικά έννοσε ποιητές της δικής του γλώσσας, που θα παράδιναν όμαλά την τέχνη τους στους νεώτερους. Η δήλωση αυτή φαίνεται υπερβολική, αν σκεφτεί κανείς πόσο δημιουργική ήταν η σχέση του με τον Σικελιανό. Όσοσο θα μπορούσαμε να τη δεχτούμε, όταν λάβουμε υπόψη μας τη μαθητεία του σε συγγραφείς του 19ου και του 17ου αιώνα (Σολωμός, Μακρυγιάννης, Κορνάρος). Σ' αυτούς περισσότερο παρά στους συγχρόνους του ο Σεφέρης θα βρεί την έλλειψη της ρητορείας που αναζητούσε, και αυτοί θα γίνουν το κύριο αντίστοιχισμά του στη μαθητεία του στις ξένες λογοτεχνίες. Στη βάση του προβλήματος βρίσκεται ένα αίτημα, που για τον Σεφέρη ήταν πάντα μια από τις κύριες αρχές της ποιητικής του: το αίτημα της καθάρτητος του βλέμματος και της εκφραστικής ακρίβειας. Αξίζει να προσέξουμε ιδιαίτερα ότι το αίτημα αυτό το συναντάμε κιόλας στη διάλεξή του για τον Μορεάς. Για τον νεαρό Σεφέρη ο Μορεάς θα μείνει άθνατος γιατί με την *Ιφιγένεια* και τις *Στροφές* του αναδεικνύεται ποιητής κλασικός και αντιρομαντικός, με στίχους γραμμένους «με μέτρο, με τάξη, με εγκράτεια και με καθαρή γλώσσα», με τις αρχές «του ακριβώς ωραίου, ούτε παραπάνω ούτε παρακάτω, ομορφιά μια και ξδολη»,¹⁹ επομένως πολύ κοντά στο αρχαίο ελληνικό ιδεώδες.

Η διάλεξη για τον Μορεάς, που περιλαμβάνει και μιαν επίθεση έναντι του συμβολισμού, δείχνει πώς ο Σεφέρης βρίσκεται την εποχή αυτή σε μιαν εκφραστική σύγχυση. Ορίζοντας το συμβολισμό σαν την ποιητική σχολή που έχει ως αρχή της να υποβάλλει και όχι να περιγράφει, ο Σεφέρης παρατηρεί πώς οι κυριότεροι τρόποι με τους οποίους οι συμ-

βολιστές προσπαθούν να το επιτύχουν αυτό είναι η κατάχρηση των εικόνων και του μουσικού στοιχείου σε βάρος ακόμη και την έννοιας. Οι *Syrtis* πάσχουν από αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά: από τον πληθωρισμό των εικόνων, την έσκεμμένη επιδίωξη της μουσικότητας και την παρουσία άσυνήθιστων λέξεων και εκφράσεων. Όσοσο, προσθέτει ο Σεφέρης, κάτω απ' όλα αυτά «φαίνεται [...] ήδη ο Ποιητής». Με τον *Pèlerin passioné*, με τον οποίο ο Μορεάς στρέφεται προς τον Ρονσάρ και την Πλειάδα, το τραγούδι του για πρώτη φορά «απαλλαγμένο από το σκότος που του επέβαλλεν ο συμβολισμός πετά [...] πιδ διάφανο και πιδ άγνό». ²⁰ Ο θαυμασμός του Σεφέρη για τον Μορεάς φαίνεται περισσότερο θεωρητικός, γιατί στα σωζόμενα στιχογραφήματά του αυτής της εποχής λίγα ίχνη θα μπορούσαμε να βρούμε από τα διδάγματα των *Στροφών*.²¹ Απεναντίας σε αρκετούς τους στίχους είναι φανερή η παρουσία του Βερλαίν, που η ποιητική του είναι ακριβώς αυτή που απορρίπτει ο Σεφέρης:

*De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose...*

(«Art poétique») ²²

«Από τότες που είμαι εδώ», γράφει στην αδερφή του από το Σεαυχ λίγους μήνες έπειτα από την όμιλία του για τον Μορεάς, «ο Verlaine με καταδιώκει». ²³ Ήδη από το 1920 ο Σεφέρης προσπαθούσε να γράψει σ' ένα είδος vers impair, δηλαδή με τους συλλαβικά άνιστους στίχους του Βερλαίν:

**Ω Παναγιά, που σαν παρακαλώ
συλλογᾶμαι τή μάνα μου.
*Ω Παναγιά, λυπήσου τον τρελό,
τόν βραχνό,
τόν πικνό,
τόν πόνο που μου τρώει τὰ σπλάχνα.²⁴*

Ένα «Νυχτιάτικο» του Νοέμβρη 1922 είναι γεμάτο από τόνους βερλαινικούς:

*Σώπ' αδερφούλα, σωπάσαν, απόφαλαν τὰ ρημοκλήσια
και τ' άγιονέρια στερέφαν, στεγνά τὰ καντήλια διψάσαν
σώπ' αδερφούλα, 'φουγκράσου ν' άκούσωμε τὰ κυπαρίσσια.*

*Κοίτα, στὰ σύγνεφα οί νύχτες, οί πνίχτρες οί νύχτες μο-
νιάσαν...*

**Α! πώς τις ξέρω τις νύχτες που μέσα στὰ νέφια έχουν γύρει.
*Α! πώς τις ξέρω τις νύχτες που μέσ' στην καρδιά μου κορυ-
νιάσαν.²⁵*

Παράβαλε και τους στίχους:

*Μονάχος καταμόναχος στοῦ πόνου τὰ καρδιά
ματοκυλιέμαι, παγωνιά πλακώνει τους ανθρώπους.²⁶*

με δύο στίχους από το «Voeu»:

*Si que me voilà seul à présent, morne et seul,
Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul.²⁷*

Μιά δεύτερη φωνή, που ακούγεται μέσα από τους στίχους αυτής της εποχής, είναι ο Λαφόργκ, που ο Σεφέρης τον γνωρίζει άμέσως μόλις φτάνει στο Παρίσι. Ο Λαφόργκ τον τραβάει, όπως και ο Μορεάς, για όρισμένες βιογραφικές αναλογίες. «Τό πρώτο αίτιο που μ' έφερε κοντά του», γράφει ο Σεφέρης, «ήταν, θαρρώ, ή παγωμένη φοιτητική κάμαρά μου. Θα ήθελα να είχα πρόχειρο τό βιβλίό για να ξαναδιαβάσω τώρα εκείνο τό γράμμα που έγραφε στην αδελφή του από έναν παρόμοιο τόπο [...]. Αυτός ό νέος που είχε πεθάνει στα 28 του χρόνια, ήταν για μένα ένας αδερφός δέκα χρόνια μεγαλύτερος». ²⁸ «Όπως βλέπουμε από τὰ νεανικά γράμματά του, ό Σεφέρης ένιωθε τή σχέση του με την αδερφή του παρόμοια με τή σχέση του Λαφόργκ με τή δική του αδερφή. Αυτό όμως που τον γοητεύει κυρίως από τον Λαφόργκ είναι

ή έκφραστική του τόλμη, που θα τον παροτρύνει να προχωρήσει σε άνάλογες κατευθύνσεις:

*Βροχή! Ξέρω τις γύμνιες σου τις προσπονητικές!
κ' ύστερα τις κολακείες, τὰ ξομολογήματα
που σε κατάντησαν τηλεγραφο για μηνύματα.
Κ' ύστερα τὰ ξεπαρθενέματα
που σε ξεσκόλισαν στὰ φέματα [...]*

*Και διάλεξες τή νύχτα για να με συγκινήσεις
κ' ήρθες για να λύσεις
της καρδιάς μου τὰ κορδόνια
και μου σκηνοθετήθηκες στη νύχτα
για να με ξεμυαλίσεις.²⁹*

Οί διαφορές των στίχων αυτών, που γράφονται τον χειμώνα του 1922, από το «Νυχτιάτικο» του Νοέμβρη του ίδιου χρόνου, είναι φανερές. Τό στιχούργημα έχει τον τίτλο «Νυχτιάτικο για τις ψευτιές της βροχής της θεατρίνας», και είναι ένα από τὰ ποιήματα ενός βιβλίου, που ό Σεφέρης σχεδίαζε από τις άρχές του 1922. Τό βιβλίό θα περιλάμβανε μια σειρά ποιημάτων με τον γενικό τίτλο «Νυχτιάτικα», μερικές μπαλλάντες, ίσως μερικά σονέτα, καθώς και, προφανώς, μιάν ένότητα ποιημάτων με τίτλο που στα γαλλικά θα ήταν «Variations sur le suicide». Για τις μπαλλάντες ό Σεφέρης σχεδίαζε προηγουμένως να μελετήσει τή μεσαιωνική δημοτική μας γλώσσα. ³⁰ Από τους σωζόμενους τίτλους των «Νυχτιάτικων» («Νυχτιάτικο για τὰ φανάρια του δρόμου», «Νυχτιάτικο για την αυτοκτονία του φεγγαριού», «Νυχτιάτικο για τον άγέρα», «Νυχτιάτικο για τήν κάμαρά μου» κλπ.), ³¹ είναι φανερό πως τό πρότυπο της σειράς ήταν τὰ *Complaintes* του Λαφόργκ. Τό βιβλίό δεν συμπληρώθηκε, ίσως γιατί ό Σεφέρης αισθάνθηκε γρήγορα πόσο άνομοιογενείς ήταν όλες αυτές του οι επιδιώξεις. Ένας από τους λόγους, που τον έκαναν να εγκαταλείψει τό σχέδιό του, πρέπει να ήταν και ή γνωριμία του, αυτή την εποχή, με τό έργο του Βαλερύ.

Έπέμεινα στην περιγραφή των άναζητήσεων του Σεφέρη σ' αυτούς τους πρώτους, άνάξιους λόγου; στίχους του,

γιατί όχι μόνο περιέχουν σπερματικά τὰ διλήμματα τῆς Στροφῆς ἀλλὰ καὶ προαναγγέλλουν ἐκεῖνο πὸ θὰ γίνῃ γιὰ τὸν Σεφέρη μιὰ μόνιμη ἐπιδίωξη: τὴν προσπάθειά του γιὰ μιὰ ποίηση ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ «ἀρμονικὴ» (μὲ τὴ μουσικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου), καί, ταυτόχρονα, τὴν ἐπιθυμία του νὰ μιλήσῃ μ' ἓναν τρόπο ὅσο γίνεται πιὸ συγκεκριμένο. Αὐτὲς οἱ δύο ἀντίρροπες τάσεις του θὰ καθορίζουν τὶς ἐκφραστικὲς διακυμάνσεις ἐλόκληρης τῆς ποιητικῆς του πορείας καὶ θὰ γίνονταν τὰ κύρια στοιχεῖα προτιμήσεως στὶς σχέσεις του μὲ τοὺς ἄλλους ποιητές. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Λαφόργκ φαίνεται νὰ ικανοποιεῖ τὴν πρώτη του τάση καὶ ὁ Λαφόργκ τῆ δεύτερη. Ὡστόσο ὁ πρῶτος γρήγορα θὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸν Βαλερύ. Ἡ σχέση τοῦ Σεφέρη μὲ τὸν Λαφόργκ θὰ συνεχιστεῖ σ' ἓνα ἐπίπεδο πολὺ πιὸ δημιουργικὸ ὡς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '20, καὶ θὰ ἀναζωπυρώνεται, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, ὄχι βέβαια μὲ τὴ θέρη τῆς πρώτης περιόδου, ὡς τὴν *Κίχλη*.

Ἡ γνωριμία τοῦ Σεφέρη μὲ τὸ ἔργο τοῦ Βαλερύ θὰ πρέπει νὰ ἐγινε τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1922, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση ἑνὸς ἀρθροῦ τοῦ Paul Souday γιὰ τὸ *Charmes*.³² Τί ἦταν ἐκεῖνο πὸ τοῦ κίνησε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ἄρθρο αὐτὸ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὸ φανταστοῦμε, ὅταν βλέπουμε τὸν Σεφέρη νὰ κάνει λόγο γιὰ «καθαρὴ γλῶσσα» καὶ γιὰ «μόρφη μιὰ καὶ ἄδολη», πρὶν ἀκόμη ἀνακύψει στὴ Γαλλία τὸ ζήτημα τῆς καθαρῆς ποίησης καὶ καθιερωθεῖ ὁ περίφημος ὄρος.³³ Ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ Souday ὁ Σεφέρης ἦταν φυσικὸ νὰ φανταστεῖ πῶς ἡ ποίηση τοῦ Βαλερύ θὰ συνδύαζε τὴ μουσικότητα μὲ μιὰν ἐκφραση κλασσικὴ, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐκφραση τοῦ Βερλαίν καὶ ἀνάλογη μ' ἐκεῖνη τοῦ τελευταίου Μορεάς. «Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀρίσει τὸ σύστημά του», ἔγραφε ὁ κριτικὸς, «ὡς τὴν ἡγεμονία τῆς γαλλίνας τάξης πάνω στὸ χάος». Φυσικὰ τὰ ποιήματα τοῦ Βαλερύ δὲν ἦταν ἀπαλλαγμένα ἀπὸ σκοτεινότητα. Ὅμως ἡ σκοτεινότητα αὐτὴ ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκεῖνη τῶν ἄλλων συμβολιστῶν. «Πῆγαινα κι ἀντέγραφα ποιήματά του μὲ τὸ χέρι στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη», λέει ὁ Σεφέρης. «Δὲν καταλάβαινα ἴσως ἐντελῶς τὰ ποιήματα αὐτά, ἀλλὰ [...] μὲ τραβοῦσαν σὰν σκοτεινὰ φῶτα».³⁴

Τί ἀκριβῶς ἔβλεπε ὁ Σεφέρης στὴν καθαρὴ ποίηση καὶ

τί ἦταν ἐκεῖνο πὸ τὸν τράβηξε περισσότερο ἀπὸ αὐτὴν; Τὸ γενικὸ πόρισμα τῆς κριτικῆς ὅτι ἡ Στροφή ἦταν μιὰ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τῆς καθαρῆς ποίησης δὲν τὸν ἔβρισκε σύμφωνο, προφανῶς ὄχι μόνο γιὰτὶ ἀποσιωποῦσε τὰ μὴ «καθαρά» ποιήματα τῆς συλλογῆς, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ πίστευε ὅτι ξεκινοῦσε ἀπὸ μιὰν ἀπλοποίηση. Ἀπὸ ἓνα σχεδιάσμα δοκιμίου, πὸ ἐτοίμαζε γιὰ ν' ἀπαντήσῃ στοὺς ἐπικριτὲς του, βλέπουμε πῶς γιὰ τὸν Σεφέρη τὸ θέμα τῆς καθαρῆς ποίησης δὲν ἦταν ἓνα θέμα πιστότητας σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐκφραση, ἀλλὰ ἀποκλειστικὰ ἓνα θέμα τεχνικῆς: «Δὲν ὑπάρχει καθαρὴ ποίηση γιὰ τὸν τεχνίτη», γράφει. «Ποίηση ὑπάρχει ἢ δὲν ὑπάρχει [...]. Ὅλο τὸ νόημα τῆς *roésie pure* (ἂν ὑπάρχει τέτοιο) θὰ ἦταν νὰ ξαναφέρει κανεὶς τὴν ποίηση στὴν πρώτη τῆς πηγῆ, νὰ τὴν ξαναβάλῃ στὸ ἐπίπεδο τοῦ χειροτέχνη πὸ κάνει μιὰ καρέκλα».³⁵ Γιὰ νὰ ὑπάρξει ἡ ποίηση τὸ ποιῆμα πρέπει, ἀπὸ τεχνικὴ ἀπόψη, νὰ εἶναι ἓνα τέλειο δημιούργημα: νὰ μὴν περιέχει τίποτε πὸ νὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τύχης, νὰ πετυχαίνει μιὰν ἀπόλυτη ἀρμονία ἀνάμεσα στὰ διάφορα μέρη του, καὶ τὸ νόημα τῶν στίχων του νὰ εἶναι ἀναπόσπαστο ἀπὸ τὴ μορφή. Ὅταν ἔχουμε ὑπόψη μας πῶς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ κύρια ἐπιδίωξη τοῦ Σεφέρη ἦταν νὰ ξαναδώσει στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τὸ σφρίγος τῆς ἐκφρασης τῶν ὑψηλότερων στιγμῶν τῆς, τότε ἡ μαθητεία του στὸν Βαλερύ φαίνεται κάτι τὸ φυσιολογικὸ. Ὁ Σεφέρης αἰσθανόταν πῶς ἡ ποίηση τοῦ Βαλερύ εἶχε καὶ μιὰ ἱστορικὴ σημασία, γιὰτὶ ἐξέφραζε τὴν ἐνσωμάτωση τοῦ συμβολιστικοῦ κινήματος στὴ μεγάλη παράδοση τῆς γαλλικῆς ποίησης. Τὰ ποιήματα τοῦ Βαλερύ φαίνονταν νὰ τοῦ προσφέρουν τὴν καλύτερη λύση στὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ ἀτομικοῦ ταλέντου μὲ τὴν παράδοση, γιὰτὶ ἐκλείναν μέσα τους ἓναν ἤχο αἰώνων γαλλικῆς ποίησης (ἓναν ἤχο πὸ ἔφτανε ὡς τὸν Ρακίνα καὶ ὡς τὸν Μαλέριμπ), μὲ μιὰν ἐκφραση πὸ ὄχι μόνο ἀφῆνε πίσω τῆς τὶς ἀτομιστικὲς ἐξάρσεις τοῦ ρομαντισμοῦ ἀλλὰ καὶ βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὶς ἀρτηριοσκληρωτικὲς κλασσικιστικὲς τάσεις τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰώνα.

Θὰ περάσει ἀρκετὸς καιρὸς ὥσπου ὁ Σεφέρης νὰ ἐξοικειωθεῖ μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς καθαρῆς ποίησης καὶ νὰ ἐπιχειρήσῃ νὰ βάλῃ σὲ ἐφαρμογὴ ὀρισμένα διδάγματα τῆς. Ὁ-

μως αυτή η έξοικειώση δε θα κάνει τη «ρεαλιστική» του τάση να υποχωρήσει. Θα την υποχρεώσει μονάχα να δεχτεί όρισμένους πιδ αυστηρούς έκφραστικούς κανόνες. Άρκει να συγκρίνουμε το «Νυχτιάτικο για τις ψευτιές της βροχής της θεατρίνας» με το «Fog», που γράφεται δύο μόλις χρόνια αργότερα, για να διαπιστώσουμε πώς η παρεμβολή του Βαλερύ δεν είχε σαν συνέπεια την αποκάθαρση των ποιημάτων αυτού του είδους από στοιχειά που οι θεωρητικοί της καθαρής ποίησης θα τα χαρακτήριζαν αντιποιητικά, αλλά την καλύτερη και πιδ γεροδεμένη οργάνωσή τους. Οί πιδ ολοκληρωμένες από αυτές τις προσπάθειες θα περιληφθούν, μαζί με τόν «Ερωτικό Λόγο», στη *Στροφή*. Με άλλα λόγια, το κύριο κριτήριο για τδ περιεχόμενο της πρώτης συλλογής δεν ήταν η έκφραστική καθαρότητα αλλά η τεχνική άρτιότητα, και ό Σεφέρης ήταν φυσικό να θεωρεί τόν χαρακτηρισμό της προσπάθειάς του ως «καθαρός» μιάν απλούστευση των πραγμάτων.

Άλλά ως δοϋμε από πιδ κοντά τὰ ποιήματα αυτής της περιόδου. Θ' αρχίσω από τὰ «μη καθαρὰ» και θα τελειώσω με τόν «Ερωτικό Λόγο» και τή «Στέρνα».

Από τὰ πρώτα θα εξετάσω κυρίως τδ «Fog», τδ «Υφος μιās μέρας» και τδ «Γράμμα του Μαθιου Πασκάλη». Αυτό που τὰ διακρίνει, λιγότερο η περισσότερο, από τὰ άλλα ποιήματα της συλλογής, είναι ένας κοινός συναισθηματικός τόνος σε συνδυασμό με τήν έκφραστική τους άμεσότητα. Τδ στοιχείο της υποβολής είναι περιορισμένο στα άπαραίτητα, οί λέξεις είναι καθημερινές, η περιγραφή ρεαλιστική, κάποτε ωμή. Παρόλο που η διαφορά ανάμεσα στη στροφή του «Fog» και τή στροφή των δύο άλλων είναι εκ πρώτης όψεως τεράστια, τὰ ποιήματα αυτά τὰ συνδέει ακόμη και μιā ανάλογη λειτουργία των μετρικών τους σχημάτων. Η ρίμα του «Fog» καλύπτει μόνο τις μισές καταλήξεις της στροφής και μάλιστα όχι κανονικά αλλά με παρήχηση, που κι αυτή είναι κάποτε διαταραγμένη. Με τόν τρόπο αυτό ό Σεφέρης υπονομεύει τήν άνιαρή εύταξία του παραδοσιακού τετράστιχου, δημιουργώντας μιάν άρμονική παραφώνια, σύμφωνη με τή συναισθηματική διάλυση που εκφράζει τδ ποίημα:

*«Πές της το μ' ένα γιουκαλίλι...»
γρινιάζει κάποιος φωνογράφος·
πές μου τί να της πω, Χριστέ μου,
τώρα συνήθισα μονάχος [...]*

*Κι είναι η ζωή ψυχρή παρσία
— Έτσι ζεις; — Ναι! Τί θές να κάνω·
τόσοι και τόσοι είναι πνιμένοι
κάτω στις θάλασσας τόν πάτο.*

*Τὰ δέντρα μοιάζουν με κοράλια
που κάτω ξέχασαν τδ χρώμα
τὰ κάρα μοιάζουν με καράβια
που βούλιαξαν και μείναν μόνα [...]*

*Και ποιά είν' η κόχη; Ποιός τήν ξέρει;
Τὰ φώτα φέγγουνε τὰ φώτα
άχνα! δέ μās μιλοϋν οί πάχνες
κι έχουμε τήν ψυχή στα δόντια...*

Στδ «Υφος μιās μέρας» και στδ «Γράμμα του Μαθιου Πασκάλη» η υπονόμηση γίνεται με αντίστροφο τρόπο. Ο Σεφέρης διατηρεί τήν κανονική ομοιοκαταληξία, όμως ό στίχος, με πρότυπο τόν ελεύθερο ομοιοκατάληκτο στίχο του Κλωντέλ, είναι μακρϋς — έτσι που τδ μήκος του ήχου του να καλύπτει ένα μέρος της ρίμας, με αποτέλεσμα άνάλογο μ' εκείνο του «Fog»:

*“Ολο τδ Μάρτη τὰ λαγόνια σου τὰ ώραϊα τὰ ρήμαξαν οί ρε-
ματισμοί και τδ καλοκαίρι πηγες στην Αϊδηφό.
Θεοί! πώς αγωνίζεται η ζωή για να περάσει, θα λες φου-
σκωμένο ποτάμι από τήν τρύπα βελάνας.
Κάνει ζέστη βαθιά ως τή νύχτα, τ' άστρα πετάνε σκνίπες,
πίνω άγουρες γκαζόζες και διψώ·
φεγγάρι και κινηματογράφος, φαντάσματα και πνιγερός
άνήμπορος λιμνώνας.*

Τὸ «Fog» γράφεται τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1924 στὸ Λονδίνο καὶ εἶναι τὸ πρῶτο χρονολογικὰ ποίημα τῆς Στροφῆς. Βλέπουμε πῶς ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας στιγμή οἱ σχέσεις τοῦ Σεφέρη μὲ τὰ παραδοσιακὰ σχήματα δὲν εἶναι ὀλότελα ἀρμονικῆ. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν λογοτεχνικῶν συγγενειῶν τὸ ποίημα συγχωνεύει καταβολές ἀπὸ δύο ποιητές, μὲ τρόπο ὅμως ποῦ νὰ τις ξεπερνάει καὶ τις δυό. Πιστεύω πῶς τὴν ἰδέα τοῦ ποιήματος τὴν ἐνθαρρύνει τὸ ὁμώνυμο ποίημα τοῦ Βερλαῖν ἀπὸ τὸ *Chair*:

«FOG!»

*Ce brouillard de Paris est fade,
On dirait même qu'il est clair
Au prix de cette promenade
Que l'on appelle Leicester Square...³⁶*

Ἡ διάθεση τῶν δύο ποιημάτων εἶναι συγγενικῆ, ὅμως ὁ τόνος τους διαφέρει. Θὰ ἔλεγα πῶς ὁ Σεφέρης χρησιμοποιοῦ συνειδητὰ τὸν τίτλο τοῦ Βερλαῖν ὡς ἓνα ἀποχαιρετιστήριο φόρο τιμῆς γιὰ τὸν ποιητὴ ποῦ τὸν γοήτευσε κάποτε. Τὸ αἶσθημα καὶ ὁ τόνος τοῦ ποιήματος, ἡ ἀποσπασματικὴ χρῆση τοῦ διαλόγου καὶ οἱ εἰκόνες βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὸν Λαφόργκ:

*Un couchant des Cosmogonies!
Ah! que la Vie est quotidienne...
Et, du plus vrai qu'on se souviennent,
Comme on fut piètre et sans génie...³⁷*

Ὁ Σεφέρης ἔλκεται ἀπὸ τὸν Λαφόργκ, γιατί βρίσκει συναισθήματα συγγενικά, ἐκφρασμένα μὲ τρόπο ποῦ ν' ἀποδίδει ὅλη τὴν ἔντασή τους χωρὶς νὰ διατρέχει τὸν κίνδυνο τοῦ συναισθηματισμοῦ ἢ τῆς ρητορείας. Ὁ χιουμοριστικὸς τόνος εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια μέσα αὐτῆς τῆς ἐκφρασης. Ἐνα ἄλλο μέσο εἶναι ἡ χρῆση «ἀντιλυρικῶν» εἰκόνων, δηλαδὴ εἰκόνων χωρὶς λυρικά στοιχεῖα ἢ ποῦ τὰ λυρικά τους στοιχεῖα χρησιμοποιοῦνται μὲ τρόπο ποῦ νὰ δείχνουν τὴν ἀποστέγνωση τοῦ

ποιητῆ ἀπὸ κάθε λυρικὴ διάθεση. Ἡ παρομοίωση π.χ. τοῦ γήινου κόσμου μὲ τὸν ὑποβρύχιο στὴς στροφές τοῦ «Fog» ποῦ παρέθεσα εἶναι τυπικὰ λαφοργκική:

*Nuits sous-marines!
Pourpres forêts,
Torrents de frais,
Bancs en gésines.³⁸*

Βέβαια τὸ νόημα τῶν εἰκόνων στοὺς δύο ποιητές δὲν εἶναι τὸ ἴδιο. Γιὰ τὸν Λαφόργκ ὁ ὑποβρύχιος κόσμος εἶναι τὸ σύμβολο τῆς νιρβάνα, μιᾶς ζωῆς φυτικῆς καὶ ἀνόργανης, ἀπαλλαγμένης ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινη ἀνησυχία. Ὁ Σεφέρης μένει στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς παρομοίωσης ὑποδηλώνοντας τὴν οὐσιαστικὴ ματαιότητα καὶ ἀκίνησια τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης. Σὲ γενικὲς ὅμως γραμμὲς οἱ δύο ποιητές ἐκφράζουν τὰ συναισθηματὰ τους μὲ παρόμοιο τόνο. Καὶ παρόλο ποῦ ἀντιμετωπίζουν τὴν ἀγωνία τους μ' ἓνα βλέμμα εἰρωνικό, δὲν τὴν ἀποστρέφονται. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς προσπαθοῦν νὰ ξαναβροῦν τὴν αὐτοπεποίθησή τους ἀφήνοντας νὰ φανεῖ πῶς ἔχουν ἐπίγνωση τῆς ἀστείας πλευρᾶς τοῦ θέματος.

Τὸ «Ἔφος μιᾶς μέρας» καὶ τὸ «Γράμμα τοῦ Μαθιῶ Πασκάλη» εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τὰ πιὸ προχωρημένα ποιήματα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὰ καινούργια στοιχεῖα ποῦ ἀφομοιώνουν τὰ κάνουν νὰ ξεχωρίζουν αἰσθητὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα. Μὲ τὸ «Ἔφος μιᾶς μέρας» τὸ πεζολογικὸ στοιχεῖο μπαίνει στὴν ἑλληνικὴ ποίηση μ' ἓναν τρόπο τόσο ἀσυνήθιστο, ὥστε τὸ ποίημα στὴν ἀρχὴ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνα ποίημα σὲ πεζό.³⁹ Εἶναι αὐτὴ ἡ διαφορὰ ποῦ κάνει τὴν ἐκφραστικὴ τόλμη τοῦ Σεφέρη στὰ ποιήματα αὐτὰ ριζοσπαστικότερη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Καρυωτάκη, καὶ ποῦ ξεχωρίζει, ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας στιγμή, τὸν ποιητὴ τῆς γενιᾶς τοῦ '30 ἀπὸ τὸν ποιητὴ τῆς γενιᾶς τοῦ '20. Ἡ πεζολογία τοῦ Καρυωτάκη περιορίζεται στὴν εἰσαγωγὴ λόγιων ἐκφράσεων καὶ ἀντιποιητικῶν λέξεων μέσα σὲ σχήματα παραδοσιακά, ποῦ ραγίζουν βέβαια ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ καινούργιου ὕλικου, ὅμως δὲ σπᾶνε. Σ' αὐτὰ τὰ ραγίσματα θὰ πρέπει νὰ ἐντοπισθοῦν ὄχι μόνο οἱ ἀρετὲς ἀλλὰ καὶ οἱ ἀδυναμίες τοῦ Καρυωτάκη.

Στὰ ποιήματα τοῦ Σεφέρη, γιὰ τὰ ὁποῖα γίνεται ὁ λόγος, παρόμοια ραγίσματα δὲν ὑπάρχουν. Τὰ σχήματα ἔχουν ξαναπλαστεῖ γιὰ νὰ χωρέσουν μὲ ἄνεση τὸ νέο ὕλικό. Ἀπὸ τοὺς τόνους τῆς παλιᾶς ρητορείας διακρίνεται μονάχα ἕνας ἀσθενικός ἤχος ρίμας, πού ἀκούγεται περισσότερο σὰν ἕνα εἰρωνικό σχόλιο παρά σὰν δήλωση πίστης πρὸς τὴν ὁμοιοκαταληξία. Ἡ πεζολογία τοῦ Σεφέρη ἔχει μιὰ βαθύτερη φυσικότητα, καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορά της καὶ ἀπὸ τὴν πεζολογία τοῦ Καβάφη. Μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα θὰ πρέπει νὰ δοῦμε καὶ τὸν λεγόμενο καρυωτακισμό τοῦ Σεφέρη. Ἡ ὁποιαδήποτε συγγένειά του μὲ τὸν Καρυωτάκη, αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, εἶναι περισσότερο συγγένεια συναισθηματικὴ καὶ λιγότερο ἐκφραστικῶν κατευθύνσεων. Ὅρισμένα κοινὰ ἐκφραστικὰ στοιχεῖα, πού μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς στοὺς δύο ποιητές, ὀφείλονται λιγότερο σὲ μαθητεία τοῦ Σεφέρη στὸν Καρυωτάκη καὶ περισσότερο στὴν κοινὴ μαθητεία καὶ τῶν δύο στὸν Λαφόργκι.

Ποιὸς εἶναι ὁ λόγος πού ὁ Σεφέρης δὲν περιέλαβε στὴ *Στροφή* καὶ τὸ «Γράμμα τοῦ Μαθιοῦ Πασκάλη»; Ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη τὸ ποίημα εἶναι ὀλοκληρωμένο ὅσο καὶ τὸ «Ἦφος μιᾶς μέρας». Νὰ ἦταν ἴσως τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἤθελε νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐπαναλαμβάνεται, ἀφοῦ καὶ τὰ δύο ποιήματα ἐκφράζουν οὐσιαστικὰ τὸ ἴδιο αἶσθημα; Τὸ πιθανότερο εἶναι πὼς δὲν τὸ περιέλαβε γιὰ τὸν ἴδιο λόγο πού δὲν περιέλαβε καὶ τὸ «Παντούμ»· ἐπειδὴ φοβόταν μήπως φαινόταν ξένο πρὸς τὴν ἐλληνικὴ παράδοση.⁴⁰ Ἴσως νὰ αἰσθανόταν ὅτι ἤδη ἡ *Στροφή* μὲ τὶς ἐκφραστικὰς της διακινύμενες θὰ προκαλοῦσε τὶς ἀντιδράσεις μιᾶς κριτικῆς, πού δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ξεχωρίσει τὴ μίμηση ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ ἐπίδραση. Δύο ποιήματα στὸ εἶδος τοῦ στίχου τοῦ Κλωντέλ θὰ ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ τοῦ προσάψουν καὶ τὴν κατηγορία τοῦ κλωντελισμοῦ, παρά τὶς τεράστιες διαφορὰς του ἀπὸ τὸν γάλλο ποιητὴ — καὶ εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ἀπ' ὅλα τὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς τὸ «Ἦφος μιᾶς μέρας» ἔγινε δεκτὸ μὲ τὶς μεγαλύτερες ἀντιδράσεις.⁴¹ Ἡ εἰρωνεία εἶναι ὅτι τὸ «Ἦφος» περιέχει περισσότερες καὶ σημαντικότερες ἐπιδράσεις ἀπὸ ὅσες μπόρεσαν νὰ ἀνιχνεύσουν οἱ ἐπικριτὲς του. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κλωντέλ καὶ τὸν Πόε, πού ἀποτελοῦν ὁ καθένας μὲ διαφορετικὸ τρόπο δύο ἐξωτερικὲς ἀναφορές, καί, ἀκόμη, τὸν Λα-

φόργκι, ὑπάρχουν καὶ ἤχοι τοῦ Μπωντλαίρ, πού λειτουργοῦν στὸ βάθος.⁴²

Στὸν ἐρωτικὸ συμβολισμό τῆς «Ἀρνησης» καὶ τοῦ «Αὐτοκινήτου» θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διακρίνει τὸ μάθημα τοῦ Κορμπιέρ, πού ὁ Σεφέρης τὸν ἀναγνωρίζει σὰν ἕναν ἀπὸ τοὺς πρώτους δασκάλους του.⁴³ Κάτι ἀπὸ τὴν εἰρωνικὴ διάθεση τοῦ Κορμπιέρ διακρίνεται καὶ στὸ «Δημοτικὸ τραγούδι» (παρὰ τὴν καταγωγή του ἀπὸ κάποιες εἰκόνες τοῦ Σουρῆ),⁴⁴ καθὼς καὶ σὲ μερικοὺς ἄλλους στίχους τῆς *Στροφῆς*, ὅμως ὁ τόνος τοῦ Σεφέρη εἶναι πιὸ συγκρατημένος. Ἕνας ἀκόμη δάσκαλος τοῦ Σεφέρη στὴν «Ἀρνηση» καὶ στὸ «Αὐτοκίνητο» (καθὼς καὶ στὰ «Ἄργα μιλοῦσες», «Στροφή», «Οἱ σύντροφοι στὸν Ἄδη» καὶ «Ἡ λυπημένη») εἶναι ὁ Τουλέ. Τὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι «κοντραρίμες», ἀκαλοῦθοῦν δηλαδὴ τὸ μετρικὸ σχῆμα πού δημιούργησε ὁ γάλλος φανταζίστας — τετράστιχες στροφές μὲ τὸν πρῶτο καὶ τὸν τρίτο στίχο μακρύτερους καὶ μὲ σταυρωτὴ ὁμοιοκαταληξία. Δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀντιληφθεῖ κανεὶς γιὰτί ὁ Σεφέρης ἔλκεται τόσο ἀπὸ αὐτὸ τὸ σχῆμα. Οἱ κοντραρίμες εἶναι μιὰ μορφή σφιχτῆ, πού ἐπιβάλλει μιὰ πειθαρχημένη ἐκφραση. Ἡ ἐναλλαγὴ ἐνὸς μακρύτερου στίχου μ' ἕναν βραχύτερο καὶ ἡ ὁμοιοκαταληξία ἀνισοσύλλαβων στίχων δίνουν στὸ ποίημα μιὰ κίνηση πού εἶναι ἀδύνατο νὰ τὴν ἐπιτύχουν οἱ στροφές μὲ ἰσοσύλλαβους στίχους, ἐνῶ, ταυτόχρονα, ἡ συντομία τοῦ ποιήματος (οἱ κοντραρίμες ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ τρεῖς στροφές) ὀδηγεῖ ἀναγκαστικὰ σὲ μιὰ πυκνότητα. Ὁ Τουλέ ἦταν πνεῦμα κλασσικό, ἐχθρὸς τῆς σκοτεινότητος τῶν συμβολιστῶν καὶ θαυμαστής τῆς τεχνικῆς τοῦ τελευταίου Μορεάς. Ἐκτὸς ἀπὸ ὀρισμένες κοινὲς ἐκφραστικὲς ἐπιδιώξεις, ὁ Σεφέρης συνδέεται μαζί του καὶ μ' ἕναν κοινὸ σκεπτικισμό γιὰ τὴν ἀνθεκτικότητα τῆς ἐρωτικῆς εὐτυχίας. Τὸ αἶσθημα τοῦ «Αὐτοκινήτου» εἶναι διάχυτο στὶς *Κοντραρίμες*:

*D'un noir éclair mêlés, il semble
Que l'on n'est plus qu'un seul.
Soudain, dans le même linceul,
On se voit deux ensemble...⁴⁵*

Μὲ τὰ «Οἱ σύντροφοι στὸν Ἄδη» καὶ «Πάνω σ' ἕναν ξέ-

νο στίχο» τὸ μυθικὸ στοιχείο ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορά στὴν ποίηση τοῦ Σεφέρη, καὶ μάλιστα μὲ μιὰ λειτουργία ἀνάλογη μ' ἐκείνη μὲ τὴν ὁποία τὸ συναντᾶμε καὶ στοὺς μετέπειτα στίχους του. Ἐχομε δηλαδὴ τὶς πρῶτες ἀπόπειρες ἐφαρμογῆς μιᾶς μυθικῆς ἀντικειμενικῆς συστοιχίας. Τὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι σημαντικὰ καὶ γιὰ ἕναν ἄλλο λόγο. Γιὰ πρώτη φορά συναντᾶμε ἐδῶ τὴ λέξη «σύντροφου», μιὰ λέξη κεντρικὴ στὴ μετέπειτα θεματικὴ τοῦ Σεφέρη, καὶ γιὰ πρώτη φορά τὸ πρῶτο πρόσωπο τοῦ πληθυντικοῦ χρησιμοποιεῖται μὲ τὴν κυριολεκτικὴν του σημασίαν. Ὁ Σεφέρης προσπαθεῖ μὲ τὰ ποιήματα αὐτὰ (περισσότερο μὲ τὸ πρῶτο καὶ λιγότερο μὲ τὸ δεύτερο) νὰ ἐκφράσει ἕνα συλλογικὸ αἶσθημα, καὶ ἡ παρουσία τοῦ μύθου δὲν εἶναι ἀσχετὴ μὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐμπειρία του εἶναι ἐδῶ ἀντικειμενικότερη. Οἱ «Σύντροφοι στὸν Ἄδη», ἕνας μονόλογος τῶν συντρόφων τοῦ Ὀδυσσεᾶ ἐπιτετα ἀπὸ τὴν τιμωρία τους γιὰ τὴν ὕβρι τους στὸ νησί τοῦ Ἥλιου, φαίνεται νὰ ἐκφράζει τὸ συναίσθημα μιᾶς ὁμαδικῆς καταστροφῆς, καὶ δικαιολογημένα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ υποθέσει πῶς στὴ ρίζα τοῦ ποιήματος πιθανὸν νὰ βρίσκεται ἡ ἐμπειρία τῆς Μικρασιατικῆς Καταστροφῆς. Ὅμως τὸ πλαίσιο, μὲ τὸ ὁποῖο ἐκφράζεται τὸ συναίσθημα, εἶναι τόσο πλατὺ, πού καλύπτει σχεδὸν ὀλόκληρὴν τὴν ἐπιφάνειάν του, μὲ ἀποτελεσματὸν τὸ ποιῆμα νὰ φαίνεται περισσότερο μυθολογικὸ ἀπὸ ὅσο θὰ τὸ ἤθελε ὁ Σεφέρης. Στὸ «Πάνω σ' ἕναν ἔξενό στίχο» τέτοιο πρόβλημα δὲν ὑπάρχει. Ἀπεναντίας θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς ἡ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὸ σύγχρονο καὶ τὸ μυθικὸ συναίσθημα εἶναι ἀπόλυτη. Εἶναι ὅμως μιὰ ἀντιστοιχία ἐξωτερικὴ, ὄχι μιὰ ταύτιση. Ὁ ἥρωας τοῦ ποιήματος δὲν εἶναι ὁ Ὀδυσσεύς, ἀλλὰ ἕνας ἄνθρωπος πού βλέπει στὴν ἱστορία του τὴ μοῖρα τοῦ Ὀδυσσεᾶ. Δὲν ἔχομε τὴν προβολὴ τῆς μιᾶς εἰκόνας πάνω στὴν ἄλλη, τοῦ ἐνὸς συναίσθηματος πάνω στὸ ἄλλο, ἀλλὰ τὴν παραβολὴν τους. Μὲ αὐτὸ δὲ θέλω νὰ πῶ ὅτι τὰ δύο ποιήματα εἶναι μέτρια καλλιτεχνικὰ, ἀλλὰ ὅτι ἡ χρῆση τοῦ μύθου σὰν μιὰ μορφή ἀντικειμενικῆς συστοιχίας τὴν ἐποχὴ αὐτὴ βρίσκεται ἀκόμη στὴ διαμόρφωσή της.

Ταυτόχρονα μὲ τὴ χρῆση τοῦ μύθου, στὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι φανερὴ ἡ προσπάθεια τοῦ Σεφέρη γιὰ μιὰ ρεαλιστικὴ ἐκφραση. Τὰ λυρικά στοιχεῖα εἶναι ἐλάχιστα, ὁ τόνος ἔχει τὴν

προφορικότητα τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας, οἱ λέξεις εἶναι ἀπλές καὶ ἀμεσες. Μὲ τὰ «Λεωφόρος Συγγροῦ, 1930» καὶ «Hampstead» ἡ ρεαλιστικὴ διάθεση, ὅπως τὸ δείχνουν οἱ τίτλοι, γίνεται δυνατότερη. Τὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ συγκεκριμένους χώρους καὶ ἐκφράζουν τὰ συναισθήματα μιᾶς συγκεκριμένης χρονικῆς στιγμῆς. Στὸ πρῶτο μάλιστα ἡ χρονικὴ ἔνδειξη εἶναι μέρος τοῦ τίτλου. Ἀνάμεσά τους, ὥστόσο, ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ στὸν τρόπο τῆς περιγραφῆς, πού θὰ ἔπρεπε νὰ τὴν προσέξουμε. Στὸ «Λεωφόρος Συγγροῦ, 1930» τὸ συμβολικὸ χρῶμα εἶναι δυνατότερο. Ἡ Ἀκρόπολη εἶναι τὸ ἀπετρωμένο καράβι πού ταξιδεύει στὸ βυθὸ μ' ἄρμενα συντριμμένα,⁴⁶ ἡ λεωφόρος Συγγροῦ αὐτὸ νῆμα τῆς Ἀριάδνης, ἡ θάλασσα αὐτὸ γαλάζιο κορμὶ τῆς γοργόνας. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς ὁ Σεφέρης προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχει μιὰν ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ ρεαλιστικὸ καὶ τὸ συμβολικὸ στοιχείο, ἀντισταθμίζοντας τὴν ἀμεσότητα καὶ τὸ ἐπικαιρο τοῦ θέματος μὲ τὴν ὑποβλητικὴ ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν. Σ' αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ τὸν ὀδηγήσει καὶ ἡ προσπάθειά του νὰ ἐξουδετερώσει καὶ τὸν πρόσθετο κίνδυνο τῆς πεζολογίας πού ἐγκυμονοῦσε ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ἐλεύθερου στίχου γιὰ ἕνα τέτοιο θέμα — πράγμα πού προσπαθεῖ, ἀκόμη, νὰ τὸ ἐπιτύχει καὶ μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν στίχων πάνω σ' ἕνα σχέδιο ρυθμικῶν ἐπαναλήψεων. Μολαταῦτα τὸ ποιῆμα ἀναπνέει δύσκολα. Παρὰ τὴν ὀπτική τους διαύγεια ὀρισμένες εἰκόνας παραμένουν ἀμέτοχες δημιουργώντας διαλείψεις στὴ συναισθηματικὴ του ἀλληλουχία. Τὸ στοιχείο τῶν ρυθμικῶν ἐπαναλήψεων ὑπάρχει καὶ στὸ «Hampstead». Ἐδῶ ἡ περιγραφή εἶναι ἀβίαστη καὶ λιγότερο συμβολικὴ, πράγμα πού θὰ πρέπει ἴσως νὰ ὀφείλεται καὶ στὴ διαφορὰ τῶν φυσικῶν χώρων. Τὸ ἀγγλικὸ τοπίο εἶναι λιγότερο οἰκεῖο στὸ ἑλληνικὸ μάτι, καὶ ἡ ἀμεσότερη περιγραφή του περιέχει ἀπὸ τὴ φύση τῆς μιᾶς ὑποβλητικότητας. Ταυτόχρονα, οἱ ἀναδρομὲς στὸν ἑλληνικὸν ἄνθρωπον γίνονται σ' ἕνα τοπίο ὑποθετικόν, πού δὲν ἐπιβάλλει τὴν ἀνάγκη μιᾶς συγκεκριμένης πιστότητας, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ «Λεωφόρος Συγγροῦ». Τὸ συμβολικὸν καὶ τὸ ρεαλιστικὸν στοιχείο συνδυάζονται ἐδῶ τόσο ἁρμονικὰ, πού νὰ λέγαμε ὅτι τὸ «Hampstead» εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ποιήματα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς.

Τὸ «Παντούμ» καὶ ἡ «Στροφή» εἶναι τὰ καθαρότερα μικρὰ ποιήματα αὐτῆς τῆς περιόδου. Τῆ μορφή τοῦ πρώτου, πού εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς μουσικότερες προσπάθειές του, ὁ Σεφέρης τὴν παίρνει ἀπὸ τῆ γαλλικὴ ποίηση — τὸ συγκεκριμένο του πρότυπο μού φαίνεται τὸ «Harmonie du soir» τοῦ Μπωντλαίρ. Ὡστόσο, τὸ ποίημα τοῦ Σεφέρη εἶναι καλύτερο. Στὸ «Harmonie du soir» ὑπάρχει μιὰ συναισθηματικὴ οὐδετερότητα, πού ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τὸ ποίημα λείπει μιὰ ὀργανικότερη φωνή, πού νὰ μεταφέρει μὲ μεγαλύτερη ἀμεσότητα τὸ συναισθημα τοῦ ποιητῆ. Οἱ περιγραφές γίνονται ἀπὸ μιὰν ἀπόσταση, μὲ τὰ μάτια ἐνὸς ἀπροσδιόριστου θεατῆ, καὶ τὸ τοπίο ἔχει κάτι τὸ ἐξωπραγματικὸ. Ἡ ὑποβολὴ φτάνει στὸ ἀκράϊο τῆς σημειῶ καὶ ὀδηγεῖ σὲ μιὰν ἀφαίρεση πού φέρνει στὸ νοῦ τὸν Μαλλαρμέ καὶ τὸν Βαλερύ. Στὸ παντούμ τοῦ Σεφέρη ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν φυσικὸ περιγύρο καὶ στὸν ποιητὴ εἶναι πιὸ στενὴ. Ὁ ἀφηγητὴς βρῖσκεται στὸ κέντρο τοῦ ποιήματος καὶ στὴν περιγραφή του διακρίνει κανεῖς ἔντονη τὴν ἀντανάκλαση τῶν συναισθημάτων του. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς τεχνικῆς ὁ Σεφέρης ἀναδεικνύεται ἐδῶ ἰσάξιός τοῦ Μπωντλαίρ, ἐξουδετερώνοντας τὴ συγκινησιακὴ διάχυση, πού θὰ μπορούσαν νὰ προκαλέσουν οἱ συχνές προσωπικὲς ἀναφορές, μὲ τὴ χρησιμοποίησι μεταλλικότερων εἰκόνων καὶ ἤχων. Ἔτσι τὸ ποίημα γίνεται πιὸ ζεστό, χωρὶς νὰ εἶναι συναισθηματικὸ.

Ἡ «Στροφή» εἶναι τὸ πιὸ συμβολικὸ ἀπὸ τὰ μικρὰ ποιήματα τῆς πρώτης περιόδου. Ὅπως στὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτά, ἔτσι κι ἐδῶ τὸ συναισθηματικὸ ὑπόστρωμα εἶναι ἐρωτικὸ. Κάποιες ἀπὸ τίς εἰκόνες τοῦ ποιήματος φαίνονται νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴ «Μυστικὴ ὠδή» τοῦ Βαλερύ, ὅμως ἡ λειτουργία τους στὸν Σεφέρη εἶναι διαφορετικὴ. Ἡ εἰκὼν τῆς Ὑδρας, π.χ., τοῦ μυθικοῦ τέρατος, πού στὸν Βαλερύ συμβολίζει τὴ γνωστικὴ δύναμη τῆς ψυχῆς καὶ τὴ νίκη τοῦ πνεύματος στὸν ἀγῶνα του μὲ τὸ χάος, στὴ «Στροφή» γίνεται ἕνα σύμβολο τῆς φθορᾶς καὶ τοῦ ἀνεπανόρθωτου. Ὅπως στὸ «Παντούμ» ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Σεφέρης διαποτίζει τοὺς στίχους του μ' ἕνα προσωπικότερο συναισθημα, πού ὅσο καὶ ἂν εἶναι πνευματοποιημένο, διατηρεῖ ἕνα μέρος ἀπὸ τὴ σωματικὴ του θέρμη.

Εἶδαμε πὼς γιὰ τὸν Σεφέρη τὸ θέμα τῆς καθαρῆς ποίησης δὲν ἦταν τόσο ἕνα θέμα ἐφαρμογῆς τῶν ἀρχῶν μιᾶς ὀρισμένης ποιητικῆς θεωρίας ὅσο ἕνα θέμα καλλιτεχνικῆς ἀριστείας. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ ἡ σχέση του μὲ τὴν ποίηση τοῦ Βαλερύ εἶναι λιγότερο ἀπλὴ ἀπ' ὅσο τὴν εἶδαν οἱ κριτικοὶ του. Στὶς 12 Ἰουνίου 1926 ὁ Σεφέρης γράφει στὸ ἡμερολόγιό του: «“Reprendre à la musique le bien de la poésie”». Ὁ Valéry εἶναι ἀπὸ τοὺς λίγους πού χρησιμοποίησαν ἀπειθείας τρόπους στὴν ποίηση. Οἱ “πλαστικοὶ” περιγράφουν, οἱ “μουσικοὶ” γυρεύουν ἠχητικούς συνδυασμούς τῶν λέξεων: πλάγια μέσα. Τὸ σπουδαῖο στὸν Valéry εἶναι πού μετακίνησε τὰ ὄροσθμα τῆς ἐκφρασης, προσπαθώντας καὶ ἐπιτυχαίνοντας νὰ παίρνει πίσω τὴν οὐσία (μὲ τὴν ἔννοια περιουσία) τῆς ποίησης καὶ νὰ παραμερίζει ὅτι δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ οὐσία». ⁴⁷

Θὰ πρέπει νὰ κοιτάξουμε προσεχτικὰ αὐτὴ τὴν περικοπή, γιατί στὴν πραγματικότητά δὲν περιγράφει τόσο τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Βαλερύ, ὅσο τὸ εἶδος τῆς ἐκφρασης πού ὀραματίζεται ὁ ἴδιος ὁ Σεφέρης. Ὁ Βαλερύ δὲν εἶναι «πλαστικός», ὅπως π.χ. οἱ παρνασσικοὶ. Δηλαδή δὲν περιγράφει, εἶναι συμβολιστής. Οὔτε ὅμως εἶναι ἀπὸ ἐκείνους τοὺς συμβολιστὲς πού εἶναι «μουσικοὶ», πού προσπαθοῦν νὰ ὑποβάλουν κυρίως μὲ τίς ἠχητικὲς ιδιότητες τῶν λέξεων, ὅπως π.χ. ὁ Βερλαίν. Χρησιμοποιεῖ τρόπους καὶ ἐκφράσεις πού εἶναι μουσικὲς ὄχι γιὰ τὸν ἦχο τους ἀλλὰ γιὰ τὴν «οὐσία» τους, δηλαδή γιὰ τὴ μουσικὴ κλιμάκωση τῶν ἐννοιῶν τους. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ ποίηση τοῦ Βαλερύ εἶναι ἡ πιὸ προχωρημένη ἐκφραση τῆς ἐποχῆς τῆς. Ἀλλὰ αὐτὸ γιὰ τὸ ὅποιο θὰ ἔπρεπε ν' ἀνησυχεῖ κανεῖς, εἶναι ἡ κλίμακα τῶν ἐννοιῶν πού μπορεῖ νὰ ἐκφράσει. Ὁ Σεφέρης αἰσθάνεται πὼς αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς ποίησης εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση περιοριστικὸ, γιατί ἀπὸ τὴ φύση του δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ μιλήσει ἄμεσα παρὰ μόνο γιὰ πράγματα ἀφηρημένα. «Τὸ ὀφέλιμο, τὸ ἀναγκαῖο, τὸ ὠραῖο κτλ.», σημείωνε ἕξι μῆνες νωρίτερα. «Μόνο τὰ ἀπολύτως ἀπαραίτητα. Τὸ τραγικὸ, τὸ συγκλονιστικὸ, τὸ αἰσθηματικὸ, τὸ ἀνθρώπινο. Κακὲς πλευρὲς τοῦ Βαλερύ». ⁴⁸ Ἔτσι ἡ μαθητεία του στὴ βαλερική ποίηση θὰ περιοριστεῖ κυρίως στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς μουσικῆς κλιμάκωσης τῶν ἐννοιῶν, καὶ θὰ ἐλέγχεται ἀπὸ αὐτὸ πού περιέγραφα σὰν τὴ ρεαλιστικὴ

πλευρά του Σεφέρη. Και ο βαθμός της καθαρότητας των δύο μεγαλύτερων συνθέσεων του της πρώτης περιόδου θα εξαρτηθεί από τον βαθμό που ο έλεγχος αυτός θα υποχωρήσει από την πίεση της ανάγκης του για έκφραστική αρμονία, την οποία βλέπει πώς ο μουσικός τρόπος του Βαλερύ ικανοποιεί περισσότερο από κάθε άλλον.

Το κύριο στοιχείο της βαλερικής τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Σεφέρης στον «Ερωτικό Λόγο» και τη «Στέρνα» είναι η μετατροπία (modulation). Ο Βαλερύ προσπαθεί —ακολουθώντας το παράδειγμα του Μαλλαρμέ— να οργανώσει το νοηματικό στοιχείο της γλώσσας του σε μορφές αισθητικές, όπως ακριβώς και το φωνητικό. Σκοπός του είναι μια ποίηση, στην οποία «οι σχέσεις των νοημάτων θα ήταν συνεχώς παρόμοιες με τις σχέσεις της μουσικής αρμονίας, έτσι ώστε ο μετασχηματισμός των σκέψεων κατά τη διάρκεια της ανάπτυξής τους να φαίνεται σημαντικότερος απ' ό,τι οι ίδιες οι σκέψεις».⁴⁹ Αυτό που στη μουσική το πετυχαίνει κανείς με το πέρασμα από τον ένα τόνο στον άλλο, ο Βαλερύ προσπαθεί να το επιτύχει με το πέρασμα από τη μια συναισθηματική κατάσταση στην άλλη, έτσι ώστε το νόημα του ποιήματος να μην είναι παρά η ίδια η πορεία των μεταμορφώσεων της συγκίνησης. Η μετατροπία απαιτεί όμως μεταβάσεις, όχι απότομες αλλαγές. Κάθε καινούργια διάθεση, κάθε καινούργιο θέμα πρέπει να αναγγέλλεται διακριτικά και ν' αναπτύσσεται βαθμιαία, επιτρέποντας την ομαλή απόμάρκωση από το προηγούμενο. «Τίποτε [...] δε μ' ενδιαφέρει περισσότερο στην τέχνη από αυτές τις μεταβάσεις (transitions), στις οποίες βλέπω, ό,τι πιο ευαίσθητο και πιο ουσιαστικό μπορεί να επιτύχει κανείς», σημειώνει ο Βαλερύ επεξηγώντας το είδος της γραφής της *Νέας Μοίρας*.⁵⁰ Και ο Σεφέρης μιλώντας για τη «Στέρνα», γράφει: «Δέν είναι τόσο πολύ οι στίχοι, μα όρισμένοι συνδυασμοί, όρισμένες transitions που με κουράζουν».⁵¹ Είναι κυρίως αυτός ο τρόπος του ομαλού πέρασματος από τη μια διάθεση στην άλλη που δημιουργεί την ανάγκη της ποιητικής «καθαρότητας», με τη συγκέντρωση της προσοχής όχι στην περιγραφή των γεγονότων αλλά στην περιγραφή της συγκίνησης που δημιουργούν τα γεγονότα, και, συνεπώς, με το «καθάρισμα»

της ποιητικής έκφρασης από κάθε στοιχείο πεζολογικό. Και είναι κυρίως αυτός ο τρόπος της έκφρασης που δίνει στα ποιήματα του Βαλερύ τη μορφή του έσωτερικού μονολόγου.

Πόσο καθαρός είναι ο «Ερωτικός Λόγος»; «Αν κρίνουμε από το βαθμό που είναι απαλλαγμένος από στοιχεία που θα μπορούσαν ν' αποδοθούν και με την πρόζα, τότε η καθαρότητά του είναι μεγάλη. Άλλα μια τέτοια καθαρότητα δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο των ποιημάτων του Βαλερύ αλλά και κάθε λυρικής ποίησης. Από την άποψη αυτή ο «Ερωτικός Λόγος» είναι καθαρός όσο και η «Φοινικιά» του Παλαμά ή ο «Ύμνος στην Έλένη» του Σικελιανού. Από την άλλη όμως πλευρά υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα ποιήματα αυτά και στο ποίημα του Σεφέρη, διαφορές ως προς τη χρήση των συμβόλων. Ο Σεφέρης εκφράζεται μ' ένα τρόπο συμβολικότερο, σκεπάζοντας το νόημα του ποιήματος μ' ένα λεπτό κάλυμμα, που αφήνει να φαίνονται ευδιάκριτα κυρίως οι καμπύλες του. Συμβαίνει εδώ, ως ένα βαθμό, εκείνο που ζητάει ο Βαλερύ. Οι διακυμάνσεις της συγκίνησης προβάλλονται περισσότερο από την ουσία της συγκίνησης. Όμως ο βαθμός αυτής της συγγένειας δεν είναι αρκετός για να μās επιτρέψει να μιλάμε για καθαρή ποίηση στον «Ερωτικό Λόγο» αποκλειστικά με τη βαλερική έννοια του δρου, δηλαδή για την έκφραση την οποία απαιτεί ένα συγκεκριμένο είδος μουσικότητας. Η έκφραση του Σεφέρη βρίσκεται το ίδιο κοντά και στο ιδεώδες του Μπωντλαίρ, για τον οποίο η καθαρότητα ήταν θέμα μιας γενικότερης εκφραστικής αρμονίας. Το είδος του συμβολισμού του Σεφέρη συγγενεύει βέβαια με εκείνο του Βαλερύ, όμως συγγενεύει εξίσου και με όρισμένα κοινά στοιχεία που εξέθρεψε ο γαλλικός συμβολισμός. Μια σύγκριση του «Ερωτικού Λόγου» με τη *Νέα Μοίρα*, που είναι για τον Σεφέρη αυτή την εποχή ό,τι θα είναι έπειτα από λίγο η *Ερημη Χώρα* για το *Μυθιστόρημα*, θα έδειχνε πώς οι διαφορές του δεν είναι μικρότερες από τις διαφορές με τα παραπάνω ποιήματα του Παλαμά και του Σικελιανού.

Η *Νέα Μοίρα* έχει θέμα της «την αλλαγή μιας συνειδησης κατά τη διάρκεια μιας νύχτας»⁵² και περιγράφει τις διακυμάνσεις ενός γυναικείου πνεύματος από τη μακαριότητα της προσυνειδητής κατάστασης ως την αγωνιώδη του είσοδο

στη συνειδητή ζωή. Ο Βαλερύ ήταν έχθρος της φιλοσοφικής ποίησης. Όμως, παρά την αισθησιακή γλώσσα του, τα θέματα του είναι, σε τελευταία ανάλυση, άφηρημένα. Τα ποιήματά του είναι καλλιγραφημένες συμβολικές απεικονίσεις των καταστάσεων της διάνοιας και διακρίνονται από έναν έγκεφαλισμό συγγενικό μ' εκείνον της φιλοσοφικής ποίησης. Η ήρωίδα που διαλέγει για να ένσαρκώσει το νόημά του είναι λιγότερο ένας ανθρώπινος χαρακτήρας και περισσότερο μια άρχετυπική μορφή, μια νέα Μοίρα. Το μόνο σημείο αναφοράς μέσα στο ποίημα είναι η συνείδησή της, και αυτό στερεί από το μονόλογό της το στοιχείο της δραματικότητας. Ο «Ερωτικός Λόγος» είναι ένα ποίημα έρωτικό. Έχει κι αυτός τη μορφή ενός έσωτερικού μονολόγου, που από τη φύση του όμως είναι λιγότερο κλειστός. Το αντικείμενο της αγάπης είναι ένα άλλο πρόσωπο, και η συχνή αναφορά του ποιητή σ' αυτό δίνει στο ποίημα μιάν αισθητή κίνηση προς τα έξω. Στο τρίτο μέρος μάλιστα του ποιήματος ο Σεφέρης βάζει το άκατηγόνο πρόσωπο να μιλά, παρεμβάλλοντας έτσι ένα στοιχείο διαλόγου. Αν μας ζητούσαν έναν ακριβή χαρακτηρισμό του «Ερωτικού Λόγου», θα λέγαμε πως το ποίημα είναι ένα λυρικό δράμα με τη μορφή μονολόγου, που διαδραματίζεται στη μνήμη του ποιητή.

Αυτά σε σχέση με ό,τι θα ονομάζαμε ξένες καταβολές του ποιήματος. Τα ξένα διδάγματα θ' αποτελέσουν μόνο ένα είδος θεωρητικής αρχής, που η εφαρμογή του θα εξαρτηθεί από το υλικό της γλώσσας του ποιητή. Είναι αυτό το υλικό, που καθορίζει τις παρεκκλίσεις από τις αισθητικές αρχές, όσο πιστός και αν προσπαθεί να τις σταθεί κανείς. Ο Σεφέρης έβλεπε πως οποιαδήποτε απόπειρα εφαρμογής των διδαγμάτων του Βαλερύ, που δε θα λάβαινε υπόψη της τις αντιστάσεις της ελληνικής γλώσσας, ήταν καταδικασμένη σε άποτυχία. Το πιο πρόσφατο θύμα μιās ανάλογης άψηφισιάς ήταν ο Μελαχρινός. «Δε ζήσαμε με καμιά μουσική, μόνο με καντάδες: πως είναι δυνατό να γράψουμε ποιήματα;», αναρωτιέται ο ήρωας ενός μυθιστορήματος που ο Σεφέρης σχεδίαζε το 1924.⁵³ Γι' αυτό τα κύρια στηρίγματά του θα τ' αναζητήσει στο είδος της μουσικής που μπορούσε να του προσφέρει η δική του παράδοση. Ο στίχος του «Ερωτικού Λό-

γού» είναι ζυμωμένος με μαγιά ένα απόσταγμα από τις ύψηλότερες στιγμές της ελληνικής λυρικής ποίησης: από τον Έρωτόκριτο, το δημοτικό τραγούδι, τον Σολωμό, τον Παλαμά και, κυρίως, τον Σικελιανό. Και αποτελεί τη φυσικότερη και άριστουργηματικότερη εξέλιξη του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου, τον τελευταίο μεγάλο σταθμό της ελληνικής παραδοσιακής ποίησης.

Δε θα μπορούσε κανείς να πει το ίδιο και για τη «Στέρνα», που είναι η πιο φιλόδοξη προσπάθεια του Σεφέρη αυτής της περιόδου. Αυτό υποδηλώνει και το μόντο της, που δεν έχει σχέση με το περιεχόμενο του ποιήματος, όπως τα άλλα μόντα του Σεφέρη, αλλά με τα τεχνικά προβλήματα του: «Βρέθηκα στην ανάγκη να βάλω το νοσοκομείο του Δόν Χουάν Ταβέρα με τη μορφή μοντέλου, γιατί όχι μόνο έρχότανε να σκεπάσει την πόλη του Βισάγκρα, αλλά και ο θόλος του ανέβαινε με τρόπο που ξεπερνούσε την πόλη» κι έτσι μια που τό 'βαλα σά μοντέλο και το μετακίνησα από τον τόπο του, μου φαίνεται προτιμότερο να δείξω την πρόσοψή του παρά τις άλλες του μεριές. Όσο για τη θέση του μέσα στην πόλη, φαίνεται στο χάρτη».⁵⁴ Με την έπιγραφή αυτή του Θεοτοκόπουλου από την «Αποψη του Τολέδο» ο Σεφέρης φαίνεται να θέλει να διασκεδάσει τις ένδεχόμενες αντιρρήσεις για το ποίημα, υπογραμμίζοντας την ελευθερία του καλλιτέχνη να χρησιμοποιεί το θεματικό υλικό του με τον τρόπο που θεωρεί καλύτερο και να αδιαφορεί για τη νατουραλιστική ακρίβεια της περιγραφής. Η επεξήγηση αυτή είναι ακόμα μια ένδειξη ότι και στη «Στέρνα» ο Σεφέρης προσπαθεί να βρίσκεται, θεωρητικά τουλάχιστον, κοντά στον Μπωντλαίρ. «Η ελευθερία του (Αποψη του Τολέδο: βγάζει το νοσοκομείο του δόν Χουάν γιατί τον έμποδίζει)», γράφει για τον Θεοτοκόπουλο, είναι «μοναδικό παράδειγμα στα χρονικά της δυτικής τέχνης, ως την τέχνη που ονομάζουμε μοντέρνα».⁵⁵ Κάτι παρόμοιο σημείωνε και ο Μπωντλαίρ για το «Hôpital de folles» του Αμάν Γκατιέ. Το ήταν αδύνατο να συμφωνήσει ότι ο πίνακας αυτός ήταν μια ακριβής αντιγραφή της πραγματικότητας, όπως πίστευαν οι θαυμαστές του ζωγράφου, πρώτα γιατί διέκρινε στη σύνθεση και άλλα ενδιαφέροντα εκτός από τα ρεαλιστικά, και έπειτα γιατί ήταν

βέβαιος πώς «αυτό που είναι έντελώς και καθολικά ακριβές δεν είναι ποτέ θαυμαστό». ⁵⁶ Για τον Μπωντλαίρ ο καλλιτέχνης προσπαθεί να εκφράσει την έσωτερική αίσθηση του θέματος του. Και τούτο, γιατί η φύση είναι μονάχα ένας σωρός από στοιχειά και εικόνες, και δεν μπορεί να μεταδώσει κανένα ηθικό νόημα. 'Απλώς μās υποχρεώνει να ικανοποιούμε όρισμένες βασικές μας ανάγκες κρατώντας μας σε μια κατάσταση άπανθρωπίας. «'Η φύση», γράφει, «δεν μπορεί να συμβουλεύσει παρά μόνο το έγκλημα». ⁵⁷ 'Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κάτι τέτοιο πιστεύει την εποχή αυτή ο Σεφέρης.

Στις πρακτικές εφαρμογές της, ωστόσο, η «Στέρνα» ακολουθεί το παράδειγμα του Βαλερύ. 'Η λειτουργία των συμβόλων της και η έκφρασή της βρίσκονται πολύ κοντά στο «Παραθαλάσσιο νεκροταφείο». ⁵⁸ Αυτό που κάνει το ποίημα να ξεχωρίζει από τα άλλα ποιήματα του Σεφέρη, είναι το είδος της σχέσης του συμβόλου με το νόημα που του αποδίδει ο ποιητής. Λέω «αποδίδει», γιατί αισθάνεται κανείς ότι το νόημα αυτό δε βγαίνει άβιαστα. Μ' αυτό δε θέλω να πω ότι για να επικοινωνήσει κανείς μ' ένα ποίημα πρέπει όπωςσδήποτε να μπορεί πρώτα να αποκρυπτογραφήσει το νόημα των συμβόλων του, αλλά ότι υπάρχουν ποιήματα που δεν μπορεί να τα αισθανθεί κανείς, αν δεν έχει έρθει σε επαφή με αυτό το νόημα. Τέτοια είναι τα ποιήματα που εκφράζουν λιγότερο καταστάσεις της συγκίνησης και περισσότερο καταστάσεις της διάνοιας, ή καταστάσεις της συγκίνησης τόσο σύνθετες, που η συμβολική τους απεικόνιση να είναι αδύνατο να μην απαιτεί ένα βαθμό αφαίρεσης. Το ποίημα του Σεφέρη ανήκει σ' αυτά τα τελευταία. 'Η σκοτεινότητά του δεν όφειλεται στο γεγονός ότι το σύμβολό του δε μās δίνει ένα νόημα, αλλά στο ότι ο βαθμός της αφαίρεσης που επιβάλλει το νόημα είναι τέτοιος, ώστε το σύμβολο να μην μπορεί να συγκρατήσει όλες τις επιμέρους εικόνες και περιγραφές. Είτε η στέρνα είναι το σύμβολο του θανάτου, ⁵⁹ είτε το σύμβολο της ψυχής του ποιητή, ⁶⁰ είτε το σύμβολο της έσωτάτης υπαρξής μας, ⁶¹ είτε το σύμβολο της ζωής, όπως πιστεύω, το νόημά της δε φτάνει να καλύψει όλα τα σημεία του ποιήματος, με αποτέλεσμα όρισμένα χωρία του να μη φωτίζονται όσο θα έπρεπε.

Νομίζω πώς ήταν η επιθυμία του Σεφέρη να δημιουργήσει ένα ποίημα ανάλογο με το «Παραθαλάσσιο νεκροταφείο», που τον δδήγησε σε κινδύνους μεγαλύτερους από εκείνους που μπορούσαν ν' αναλάβουν τα έκφραστικά του μέσα. Στόν «'Ερωτικό Λόγο» η εφαρμογή όρισμένων μουσικών τρόπων του Βαλερύ δε συνάντησε ανυπέβλητες αντίστασεις, γιατί το θέμα ήταν λυρικότερο. Το θέμα όμως της «Στέρνας», από τη φύση του δραματικότερο, απαιτούσε μίαν ελαστικότερη χρήση της μετατροπίας που να μπορούσε να περιλάβει όλες τις μεταπτώσεις του νόηματος, και συνεπώς ένα λεξιλόγιο λιγότερο «καθαρό». 'Η διάσταση ανάμεσα στα σύμβολα και στη συγκίνηση, που γίνεται αισθητή σε όρισμένα σημεία του ποιήματος, μου φαίνεται πώς είναι συνέπεια αυτής της άσυμφωνίας. Οί μεταβάσεις από το ένα σημείο στο άλλο, από τη μιá στροφή στην άλλη, είναι πετυχημένες, όμως μόνο ως προς το ήχητικό ή το εικονογραφικό τους μέρος. Το νόημα, έπειδη είναι δραματικότερο, δεν είναι σε θέση ν' ακολουθήσει τις όπτικές και άκουστικές διακυμάνσεις και προχωρεί με διακοπές και χάσματα, με αποτέλεσμα το ποίημα να δίνει την εντύπωση ότι προσπαθεί να πει περισσότερα απ' όσα μπορούν να μεταδώσουν οί λέξεις του. Π.χ. είναι έξαιρετικά δύσκολο, αν όχι αδύνατο, ν' αντιληφθούμε ότι η «Στέρνα» δεν κλείνει άπαισιόδοξα, και ότι οί τελευταίοι της στίχοι εκφράζουν, όπως σημειώνει ο Σεφέρης στο ήμερολόγιό του, μιá συμπίλιωση με την ιδέα της φθοράς και του θανάτου. ⁶²

*Περάσανε μακριά, με τον καημό τους
ζεστό κοντά στα χαμηλά άγιοκόρια
που γράφανε στο σκοφό μέτωπό τους
τη ζωή πασίχαρη στα μεσημέρια
δταν σβηστούν τα μάγια και τ' αστέρια.*

*Μά η νύχτα δεν πιστεύει στην αδηγή
κι η αγάπη ζει το θάνατο να όφαινει
έτσι, σαν την ελεύθερη ψυχή,
μιá στέρνα που διδάσκει τη σιγή
μέσα στην πολιτεία τη φλογισμένη.*

'Η πρώτη από τις δύο αυτές στροφές δίνει το αίσθημα

της ατμόσφαιρας ενός έπιταφίου, αλλά είναι δύσκολο να πει κανείς αν εκφράζει την ελπίδα για μιάν ανάσταση ανάλογη με εκείνη του νεκρού θεού ή τη ματαιότητα μιās τέτοιας ελπίδας. Ο τελευταίος της στίχος, υποβάλλοντας την εικόνα της αύγης, προετοιμάζει το πέρασμα στην επόμενη στροφή. Όμως το πέρασμα αυτό είναι δμαλό μόνο ως προς τὰ έξωτερικά του στοιχεία, γιατί το πρώτο δίστιχο της τελευταίας στροφής δεν είναι ικανό να ξεκαθαρίσει τη συναισθηματική θολότητα τῶν προηγούμενων στίχων. Η πρώτη λέξη του («μιά») και ο τραγικός του τόνος φαίνονται να δηλώνουν μιάν αντίθεση με τὸ άμέσως προηγούμενο αίσθημα, όμως ούτε αυτό είναι αρκετό για να μᾶς πείσει ότι τὸ αίσθημα αυτό είναι αισιόδοξο. Η παρομοίωση που ακολουθεῖ («σάν τὴν ἐλεύθερη ψυχή») και που φαίνεται πῶς θέλει να εκφράσει τὴ λύτρωση τοῦ ποιητῆ από τὸ φόβο τοῦ θανάτου — ἐπιδιώκοντας πρόφανῶς να δημιουργήσει, με τὸ συσχετισμό της με τοὺς δύο προηγούμενους στίχους, τὸ αίσθημα μιᾶς τραγικῆς νίκης — είναι πολὺ ἔλλειπτική και μένει ξακάρφωτη, σάν ἕνα ἐρωτηματικό. Καὶ τοῦτο, γιατί οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι φαίνονται να συνεχίζουν τὴ διάθεση τοῦ πρώτου δίστιχου τῆς στροφῆς, σὴν ὁποία τελικὰ κυριαρχεῖ ἕνας ἀπαισιόδοξος τόνος.

Η ἀποτυχία τοῦ Σεφέρη να εκφραστεῖ με ἀκρίβεια σὸ τελευταῖο δίστιχο οφείλεται, χωρίς ἀμφιβολία, σὴν ἀνάγκη τῆς ὁμοιοκαταληξίας. Σύμφωνα με ὅσα γράφει σὸν ἡμερολόγιό του για τὸ τελικὸ συναίσθημα τοῦ ποιήματος, ὁ στίχος «μιά στέρνα που διδάσκει τὴ σιγή» θὰ ἔπρεπε να διαβαστεῖ με τὴν ἔννοια «μιά στέρνα που διδάσκει τὴ γαλήνη» (πρβλ. τὸν τελευταῖο στίχο τοῦ *Μυθιστορήματος*: «Ἐμεῖς που τίποτε δεν εἶχαμε θὰ τοὺς διδάξουμε τὴ γαλήνη»), μιᾶ ἔννοια που δένεται ὁμαλότερα με τὸν προηγούμενο στίχο. «Όμως ἡ λέξη «γαλήνη» ὄχι μόνο δεν ὁμοιοκαταληκτεῖ με τὸν πρώτο στίχο ἀλλὰ ἔχει και μιᾶ συλλαβὴ περισσότερη ἀπ' ὅσες χρειάζονται για τὴν ὁμαλὴ κίνηση τῆς στροφῆς — και μάλιστα σ' ἕνα σημεῖο, ὅπου ἡ μουσικὴ ἀκολουθία τοῦ ποιήματος ἀπαιτεῖ τὴν ἀποφυγὴ και τῆς παραμικρότερης παραφωνίας. Η μόνη λέξη που ὁμοιοκαταληκτεῖ με τὴ λέξη «αὐγή» και που τὸ νόημά της ἔχει κάποια σχέση με τὸ νόημα τῆς λέξης «γαλήνη», είναι

ἡ λέξη «σιγή». Ἄλλὰ ἡ σχέση αὐτὴ δεν είναι ἀρκετὴ για να μᾶς δώσει να καταλάβουμε τὸ νόημα με τὸ ὁποῖο τὴ χρησιμοποιεῖ ὁ Σεφέρης. Ἀπεναντίας τὸ νόημα τῶν δύο πρώτων στίχων τῆς στροφῆς μᾶς ὁδηγεῖ σὸ συμπεράσμα ὅτι με «σιγή» ὁ ποιητῆς ἔννοεῖ «σιωπὴ», μ' ἕνα νόημα που εκφράζει τὴν ἐπίγνωση τῆς ματαιότητος τῶν πραγμάτων. Τὸ σύνολο είναι, τελικὰ, ἀποτυχημένο. Χρησιμοποιώντας μιᾶ φράση τοῦ Σεφέρη για τὸν Κάλβο, θὰ ἔλεγα ὅτι ἡ «Στέρνα» είναι ἕνα ποῖημα ἀποσπασματικό, με τὴν ἐπεξήγηση ὅτι τὰ κενὰ του είναι περισσότερα ἀπὸ τοὺς σωζόμενους στίχους του.

Ἄν και ἡ «Στέρνα», σὴν τελικὴ μορφή της, γράφεται τὸ 1932, ὁ Σεφέρης τὴ χρονολογεῖ με τὸ ἔτος τοῦ πρώτου σχεδίου της (1930) περιλαμβάνοντάς τὴν ἔτσι σὴν περίοδο τῆς *Στροφῆς*.⁶³ Η περίοδος αὐτή, με τὶς διαφορετικὲς τῆς τάσεις, περιέχει ποιήματα που κανονικὰ θὰ ἔπρεπε ν' ἀνήκουν σὲ δύο διαφορετικὲς περιόδους ἑνὸς ποιητῆ. Ἐκεῖνο που δίνει συνοχὴ και ἐνότητα στὰ ποιήματα αὐτά, είναι ἡ γλώσσα τους και ἡ τεχνικὴ τους ἀριότητα, που δείχνει πῶς ὁ Σεφέρης με τὴν πρώτη του κιόλας ἐμφάνιση είναι ἕνας ὄριμος ποιητῆς. Ἀλλὰ, θὰ ρωτοῦσε κανεῖς, πῶς μπορούμε να μιλάμε για ὀριμότητα, ὅταν ἕνας ποιητῆς δεν ἔχει κατορθώσει να ξεπεράσει ὀρισμένες ἀντιθέσεις; Η ἀπάντηση, σὴν περίπτωση τοῦ Σεφέρη, δεν είναι δύσκολη. Πρῶτα, κανένας ποιητῆς δεν μπορεί να θεωρηθεῖ ὀριμος ἂν δεν ἔχει ὀριμάσει τεχνικὰ, πράγμα που σημαίνει πῶς ἡ τεχνικὴ δεν είναι τόσο ἕνα θέμα ἐξάσκησης ὅσο ἕνα θέμα ὀράματος, και πῶς τὸ ὀριμάσμα της δεν είναι παρὰ τὸ ἀποτέλεσμα γενικότερου ὀριμάσματος. Καὶ ἔπειτα, τὴ βασικὴ αἰτία ἀντιθέσεων σάν κι αὐτῶν τοῦ Σεφέρη δεν θὰ πρέπει να τὴν ἀναζητήσουμε μόνο μέσα στὸν ποιητῆ ἀλλὰ και ἔξω ἀπὸ αὐτόν. «Όταν ἀναλογιστοῦμε τὴν κατάσταση τῆς ἑλληνικῆς ποιητικῆς γλώσσας τὴ δεκαετία τοῦ 1920, θ' ἀντιληφθοῦμε πῶς ἡ προσπάθεια που ἀνέλαβε ὁ Σεφέρης — να ξαναδώσει σὴν ἑλληνικὴ ποίηση τὸ σφρίγος και τὴν ἐνάργεια τῶν καλύτερων στιγμῶν της και, ταυτόχρονα, να τὴ φέρει κοντύτερα στὸν τόνο τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας — δεν ἦταν ἔργο ἑνὸς ἀλλὰ δύο ποιητῶν. Τὸ δεύτερο δὲ θὰ μπορούσε να τὸ ἐπιτύχει κανεῖς σὲ βάθος χωρίς τὸ πρώτο, και ἀπόδειξη γι' αὐτὸ ἦταν, για τὸν Σεφέρη, ἡ ποίηση τοῦ

Καρυωτάκη. Μιλώντας για τον Καρυωτάκη ο Σεφέρης έπαινε μόνο την ευαισθησία του,⁶⁴ υποδηλώνοντας, υποθέτω, μ' αυτό την ανεπάρκεια του ποιητικού του ρήματος να λύσει μακροπρόθεσμα το πρόβλημα της ελληνικής ποιητικής έκφρασης. Η έκφραση του Καρυωτάκη περιείχε πολλά επικαιρικά στοιχεία, και για τον Σεφέρη ή πραγματική ανανέωση δεν μπορούσε να γίνει, αν η νέα γλώσσα δεν πατούσε γερά στην ελληνική παράδοση.

Το γεγονός ότι το «Έφος μιās μέρας» γράφεται πριν από τον «Ερωτικό Λόγο» και η «Στέρνα» έπειτα από τους «Συντρόφους στον Άδη», δείχνει πώς οι αντιθέσεις του Σεφέρη ξεκινούν έξισου και από αιτίες έσωτερικές. Βέβαια έπειτα από τη «Στέρνα» οι αντιθέσεις αυτές χάνουν την εξιότητά τους, ώστόσο διατηρούνται σε βαθμό που κάνει αισθητή την ταλάντευση ανάμεσα στις δύο τάσεις που περιέγραφα. Αυτό το φαινόμενο μου φαίνεται πως περιγράφει ο Τάκης Σινόπουλος, όταν μιλάει για «άνοιχτά» και «κλειστά» ποιήματα στον Σεφέρη και για τα «δύο εναλλασσόμενα πρόσωπα και το διχασμό» του ποιητή. «Άνοιχτά» είναι τα περισσότερα από τα ποιήματα της *Στροφής* και του δεύτερου και τρίτου *Ημερολογίου καταστρώματος*, και «κλειστά» ή «Στέρνα», το *Μυθιστόρημα*, ή *Κίχλη* και τα *Τρία κρυφά ποιήματα* — ενώ το *Τετράδιο γυμνασμάτων* και το πρώτο *Ημερολόγιο καταστρώματος* περιέχουν ποιήματα και από τα δύο είδη στον ίδιο περίπου αριθμό.⁶⁵ Μία από τις έσωτερικές αιτίες αυτού του φαινομένου θα πρέπει να είναι ο γενικότερος διχασμός του Σεφέρη ανάμεσα στις άτομικές και τις κοινωνικές τάσεις της ιδιοσυγκρασίας του, που γίνεται φανερός στα ημερολόγια του. Μια άλλη αίτια, σε σχέση με τα κλειστά ποιήματα, είναι όρισμένες ρίζες του στον γαλλικό συμβολισμό, ρίζες τόσο βαθιές, που δεν πρόκειται να κοπούν ποτέ. Φυσικά είναι έλαχιστα τα άνοιχτά ή τα κλειστά ποιήματα στην καθαρή τους μορφή. Σε τελευταία ανάλυση, αυτός ο διχασμός, που σε κάποιες από τις πιο άκρατες στιγμές του είναι υπεύθυνος για τα πιο αδύνατα σημεία του Σεφέρη, είναι ταυτόχρονα και μια από τις πηγές της ποιητικής του δύναμης. Κι αυτό

γιατί τα περισσότερα από τα καλύτερα ποιήματά του, είτε άνοιχτά είτε κλειστά, είναι εκείνα στα όποια η ένταση του κυρίαρχου στοιχείου τους όφειλεται κυρίως στην τριβή του με τα στοιχεία της αντίθετης τάσης, που περιέχουν.

Το πόσο βαθύς είναι αυτός ο διχασμός του Σεφέρη στην πρώτη του περίοδο, που τόσο οι έξωτερικές όσο και οι έσωτερικές του δυσκολίες είναι μεγαλύτερες, μάς το δείχνουν, εκτός από τις όρατές, και όρισμένες «άόρατες» προσπάθειές του: μερικά από τα κείμενα που άρχισε να γράφει ταυτόχρονα με τη *Στροφή* και που δεν τα τελείωσε ποτέ, ή που πήραν την τελική μορφή τους ή έγιναν γνωστά άργότερα. «Έξι μήνες μετά τη δημοσίευση της πρώτης του συλλογής, ο Σεφέρης έχει κιόλας σχεδιάσει το περιεχόμενο της επόμενης: «Έχω άρχισει δύο ποιήματα έκατό στίχων περίπου», γράφει στις 29 Νοεμβρίου 1931: «έχω φτιάξει το σχέδιο του έρχόμενου βιβλίου. Προσπαθώ να συνεχίσω τα δύο παλιά που είχα άρχισει στην Άθήνα» προσπαθώ να γράψω κάτι που ν' ακούγεται».⁶⁶ Από τα δύο αυτά ποιήματα το ένα είναι όπωσδήποτε η «Στέρνα», που ο Σεφέρης θά κατορθώσει να την τελειώσει το φθινόπωρο του 1932.⁶⁷ Το άλλο θα πρέπει να είναι η «Αιολία», ένα ποίημα που ο Σεφέρης το άρχισε κι αυτό την έποχή του «Ερωτικού Λόγου» και που το δούλεψε, παράλληλα με τη «Στέρνα», προφανώς ως τον Άπρίλιο του 1932.⁶⁸ Ένα κεφάλαιο από το νέο βιβλίο θά είχε τον τίτλο «Ίντερμέδιο για χαμηλή φωνή».⁶⁹ Οι κατευθύνσεις αυτών των ποιημάτων δείχνουν πως η νέα συλλογή θά ήταν μια συνέχεια της μουσικής προσπάθειας του «Ερωτικού Λόγου». Άλλά παράλληλα με όλα αυτά, από τον Οκτώβριο του 1931⁷⁰ ο Σεφέρης άρχίζει να γράφει και μια σειρά κειμένων με κεντρικό ήρωα τον Στράτη Θαλασσινό, πράγμα που δείχνει πως παρά την ένταση των μουσικών του διαθέσεων οι ρεαλιστικές του τάσεις όχι μόνο δεν έχουν εξασθενήσει αλλά και έχουν άρχισει να τον πιέζουν περισσότερο. Και πράγματι, θά ήταν δύσκολο να εξηγήσουμε το ψυχολογικό αδιέξοδο στο όποιο βρίσκεται ο Σεφέρης στο τέλος του 1931, αν δεν έχουμε υπόψη μας το έκφραστικό του αδιέξοδο: «Ύηλαφώ και γυρεύω, έχω πέσει σ' ένα βαθύ έσωτερικό σκοτάδι, χωρίς έλπίδα φυσικά. Κάποτε έχω την έντύπωση πως,

έτσι στα τυφλά, βρίσκομαι σε μια κόχη της ζωής μου· ένα στρίψιμο που θα το καταλάβω ποιός ξέρει πόσα χρόνια αργότερα». ⁷¹ Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1932 τὰ πράγματα ἔχουν ξεκαθαρίσει. Ὁ Σεφέρης ἐγκαταλείπει τὴν ἰδέα τῆς συλλογῆς μὲ τὰ «μουσικά» ποιήματα καὶ συγκεντρώνει τὴν προσοχή του στὰ κείμενα τοῦ Στράτη Θαλασσινοῦ. ⁷²

Ἡ κύρια αἰτία αὐτῆς τῆς ἀπόφασης πρέπει νὰ εἶναι ὅτι ἡ ἀνάγκη του νὰ ἐκφράσει καὶ συναισθήματα λιγότερο προσωπικά, πού μεγάλωνε μέρα μὲ τὴ μέρα, τὸν ἔκανε νὰ συνειδητοποιήσει τὴν ἀνεπάρκεια τῶν λυρικῶν τρόπων. Εἶδαμε πὼς ἡ «Στέρνα» θὰ γίνεи θύμα αὐτῆς τῆς ἀνεπάρκειας. Ἄν ὁ Σεφέρης ἀποφασίζει νὰ τὴ συνεχίσει, εἶναι γιὰτὶ ὁ σκελετός της ἦταν ἤδη σχεδιασμένος ἀπὸ πρὶν — ὁ τόνος της ἦταν ὀδοσμένος καὶ ὁ δρόμος χαραγμένος. ⁷³ Ὅμως ὁ τόνος τῶν ἄλλων ποιημάτων τῆς συλλογῆς πού σχεδίαζε δὲν τὸν ικανοποιεῖ: «Ἐκεῖνο πού θὰ ἤθελα νὰ ἐπιτύχω κυρίως», γράφει στὶς 28 Μαΐου 1932, «θὰ ἦταν μιὰ ἐνότητα τόνου ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Δυστυχῶς, δὲ στάθηκε δυνατό· ἡ καθαρὴ ποίηση [...] δὲν πηγαίνει στὸ Λονδίνο· δὲν μπορῶ νὰ τραγουδήσω· δὲν ἔχω μελωδία ἀν θέλεις. Τὸ μόνο πού κατάφερα νὰ τελειώσω, τὴ “Στέρνα” — καὶ τοῦτο γιὰτὶ ἀνῆκε σὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ, πού ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὴ τύχη, ξαφνικά, κατόρθωσα νὰ ξαναβρῶ». ⁷⁴ Ἡ ὁμολογία αὐτὴ εἶναι σημαντικὴ, γιὰτὶ μᾶς δίνει τὸ φόντο πάνω στὸ ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ προβάλουμε τὴν «Αἰολία». Ὅπως καὶ ἡ «Στέρνα», ἡ «Αἰολία» εἶναι ἓνα ποιήμα τῆς ἐποχῆς τῆς Στροφῆς. Ἄπὸ τὴν ἀποψη τῆς μορφῆς, ὅπως μποροῦμε νὰ τὴ φανταστοῦμε ἀπὸ τὰ λίγα ἀποσπασματὰ της πού σώζονται, εἶναι ἓνα ποιήμα μουσικὸ· ὁ στίχος της εἶναι ὁ δεκαπεντασύλλαβος τοῦ «Ἐρωτικοῦ Λόγου» καὶ ἡ ὁμοιοκαταληξία της ἡ ὁμοιοκαταληξία τῆς «Στέρνας». Ἄπὸ τὴν ἀποψη ὅμως τοῦ περιεχομένου, ἀνήκει περισσότερο στὴν ἐποχὴ τοῦ Μυθιστορήματος. Ὁ πυρήνας τοῦ θεματός της φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀρχῆς τοῦ κ τῆς Ὀδύσσειας, τὸ καυᾶγιο τοῦ Ὀδυσσεᾶ στὸ πλωτὸ νησί τοῦ Αἰόλου:

*Νησὶ τοῦ Αἰόλου, γύρισα μαζὶ μὲ τοὺς ἀνέμους
πὸν ὁ κύρης σου μὲ φίλεψε σ' ἓνα φλασι κλεισμένους.
Οἱ σύντροφοί μου κόψανε τοὺς ἀσημένιους σπάγκους*

*κόψαν τὸν ἕπνο μου, κόψαν τὸν ἕπνο τοῦ πελάγου
καὶ μ' ἀπολύσανε γυμνὸ στὴ ρίζα τοῦ στροβίλου,
μονάχο, μὲ τὴν κούραση καὶ μὲ τὴ συντριβὴ
πὸν μοῦ σκουριάζουν τὴν ψυχὴ σὰν τὸ παλιὸ ἀνθογυάλι.
Καὶ πὼς νὰ πιάσω πόλεμο μὲ τὸ βουερό πλοκάμι
τὴν ὥρα πὸν ὄνειρεύομαι πὼς εἶχα λησμονήσει
μὲ πῆρε ὁ ἀγέρας κι ἡ νυχτιά κι ὁ πόντος, νὰ 'μαι πίσω
γιὰ νὰ κυλῶ ἀκυβέρνητος μὲ τὴν τυφλὴ σου μοῖρα,
κοιτάμενος καὶ θλιβερός σὰν θερισμένο κρίνο.
Πάλι παντέρημος χωρὶς συντρόφους καὶ χαράβια
καὶ χωρὶς γνώμη.
Τὰ μπροῦτζινὰ σου λάμπουνε στὸν ἥλιο περιγιάλια,
παντοτινὰ κλυθωνιζόμενο πλωτὸ νησί...⁷⁵*

Γιὰ τὸ νόημα πού δίνει στὸ μῦθο ὁ Σεφέρης εἶναι διαφωτιστικὴ μιὰ μεταγενέστερη γραφὴ στὸ ἡμερολόγιό του. Ἡ Αἰολία εἶναι τὸ σύμβολο τῆς Ἑλλάδας, τὸ σύμβολο μιᾶς ὀδυνηρῆς πραγματικότητος, πού μόνο οἱ ἄνθρωποι μὲ πολὺ δυνατὴ εὐαισθησία μποροῦν νὰ τὴ συλλάβουν: «Ὅσο προχωρεῖ ὁ καιρὸς καὶ τὰ γεγονότα, ζῶ ὀλοένα μὲ τὸ ἐντονώτερο συναίσθημα πὼς δὲν εἴμαστε στὴν Ἑλλάδα, πὼς αὐτὸ τὸ κατασκευάσμα πού τόσο σπουδαῖοι καὶ ποικίλοι ἀπεικονίζουν καθημερινὰ δὲν εἶναι ὁ τόπος μας ἀλλὰ ἓνας ἐφιόλτης μὲ ἐλάχιστα φωτεινὰ διαλείμματα, γεμάτα μιὰ πολὺ βαρὶὰ νοσταλγία. Νὰ νοσταλγεῖς τὸν τόπο σου, ζώντας στὸν τόπο σου, τίποτε δὲν εἶναι πιδ πικρὸ. Ὅστόσο νομίζω πὼς αὐτὸ τὸ συναίσθημα, συνειδητὸ ἢ ὄχι — ἀδιάφορο, χαρακτηρισίζει ὅσους ἀπὸ τοὺς ἄνθρώπους μας τῶν ἐκατὸ τόσων τελευταίων χρόνων ἀξίζει νὰ τοὺς λογαριάσει κανεῖς. Οἱ μεγάλοι κολυμπητάδες, πού ἀγωνίστηκαν, ὅσο κρατοῦσαν τὰ μπράτσα τους, νὰ φτάσουν καὶ νὰ ἰδοῦνε ἀπὸ πιδ κοντὰ αὐτὸ τὸ σκληρὸ νησί τοῦ Αἰόλου, τὴν ἄλλη Ἑλλάδα». ⁷⁶ Ἡ «Αἰολία» μᾶς δείχνει πὼς τὸ δράμα τῆς ἐλληνικῆς ἐρημικῆς χώρας, πού περιγράφει τὸ Μυθιστόρημα, ὄχι μόνο ἦταν διαμορφωμένο στὴ συνείδηση τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴν πρώτη του κιόλας περίοδο, ἀλλὰ καὶ πὼς ἤδη τὸ 1930 ἐπιέγεται νὰ ἐκφραστεῖ. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς γιὰ ἓνα διάστημα ὁ Σεφέρης σκεφτόταν νὰ δώσει στὴν «Αἰολία» τὸν τίτλο «Ταξίδι», ⁷⁷ πράγμα πού κάνει ὀρατὴ τὴ

σχέση της και με τὰ *Ἡμερολόγια καταστρώματος* (τούς πρώτους της στίχους θὰ τοὺς βροῦμε ἀναπλασμένους στὸ «Ὁ Στράτης Θαλασσινὸς ἀνάμεσα στοὺς ἀγάπανθους»).

Ὅμως τίποτε δὲ δείχνει περισσότερο τὸ μέγεθος τοῦ διχασμοῦ τοῦ Σεφέρη στὴν περίοδο τῆς *Στροφῆς* ἀπὸ τὴν ἀπόπειρά του (1926-30) νὰ γράψει μυθιστόρημα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς κάθε φορά πού ἕνας κατεξοχὴν ποιητὴς νιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστεῖ καὶ μὲ τὸν πεζὸ λόγο, αὐτὸ συμβαίνει γιατί αἰσθάνεται πὼς τὰ ποιητικὰ του μέσα δὲν τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἐκφράσει ὅλο τὸ πλάτος καὶ τὴν πολυμορφία τῆς ἐμπειρίας του. Καὶ ὅσο πὺδ αὐτοβιογραφικὸ εἶναι τὸ διήγημα ἢ τὸ μυθιστόρημά του, τόσο πὺδ μεγάλη θὰ πρέπει νὰ νιώθει τὴν περιοριστικότητα τῶν ποιητικῶν του μέσων. Στὴν περίπτωση τοῦ Σεφέρη τὸ πρᾶγμα εἶναι ἀκόμα πὺδ φανερό, γιατί ἕνα ἀπὸ τὰ θέματα τοῦ *Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη* εἶναι ἀκριβῶς τὸ ποιητικὸ του πρόβλημα. «Ὅσο κι ἂν εἶναι ἐπικίνδυνο νὰ ταυτίζουμε τὸν ἥρωα ἐνὸς μυθιστορήματος μὲ τὸν συγγραφέα του, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ὁ Στράτης Θαλασσινὸς — πὺδ στὸ *Ἐξὶ νύχτες* παρουσιάζεται σὰν ἕνας συμβολιστὴς ποιητὴς — εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Σεφέρης, καὶ πὼς τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ περιστατικὰ πὺδ περιγράφονται στὸ βιβλίο εἶναι πραγματικά. Αὐτὸ τὸ βλέπουμε καὶ ἀπὸ τὸ παράλληλο ἡμερολόγιο τοῦ Σεφέρη, ὅπου συναντᾶμε περιστατικὰ πανομοιότυπα μὲ τὸ μυθιστόρημα — καὶ ἡ ἀποτυχία τοῦ *Ἐξὶ νύχτες* ὀφείλεται ἀκριβῶς στὸ γεγονός ὅτι εἶναι τόσο αὐτοβιογραφικὸ, πὺδ ἡ ἀφήγησή παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς ἡμερολογιακῆς ἐξομολόγησής χωρὶς νὰ κατορθώνει νὰ γίνῃ μυθιστορηματικὴ. Ὅταν ἔχουμε λοιπὸν ὑπόψη μας πὼς ὁ συγγραφέας καὶ ὁ ἥρωάς του εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ ἴδιο πρόσωπο, τότε βρισκόμαστε στὸ ἐξῆς παράδοξο: στὴν περίπτωση ἐνὸς ποιητῆ, πὺδ ἐνῶ ἡ στάση του ἀπέναντι στὸ μυθιστόρημα εἶναι βαλερική, ἐνῶ δηλαδὴ ὁμολογεῖ μὲ τὸ στόμα τοῦ ἥρωά του πὼς εἶναι ἀνίκανος νὰ γράψῃ μυθιστόρημα («— Τὸ δοκίμασα, ἀλλὰ νομίζω πὼς δὲν ξέρω νὰ διηγηθῶ. Ἀκόμη χειρότερο, δὲν μπορῶ νὰ περιγράψω»),⁷⁸ μολαταῦτα προσπαθεῖ νὰ γράψῃ ἕνα μυθιστόρημα. Καταφεύγοντας στὴν πὺδ «ἀκάθαρτη» λογοτεχνικὴ μορφή, ὁ «μουσικός» ποιητὴς ὁμολογεῖ τὴν ἀνεπάρκεια τῶν ποιητικῶν του

τρόπων νὰ ἐκφράσουν τὴ συγκίνησή του μὲ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν ἀμεσότητα πὺδ θὰ ἤθελε.

Τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ ποιητῆ Στράτη Θαλασσινοῦ στὸ *Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη* εἶναι ἡ ἀνάγκη του νὰ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὴν ἐπίμονη προσήλωση στὸν ἑαυτὸ του, πὺδ βλέπει νὰ τὸν ὀδηγεῖ στὴν αὐτοκαταστροφή. «Προσπαθοῦσα νὰ γυμνώσω τὴν καρδιά μου ὅσο μποροῦσα: νὰ πάω πὺδ βαθιά, ἀκόμα πὺδ βαθιά. Στὸ τέλος δὲν ἔβρισκα τίποτε ἄλλο παρὰ [...] τὸ ἀπόλυτο κενὸ [...]. Αἰσθάνεσαι καὶ βλέπεις τίς αἰσθήσεις σου νὰ πέφτουν ἐκεῖ μέσα καὶ νὰ χάνονται σὰν τίς σταλαγματιές στὴν ἀκρὴ ἐνὸς σπάγγου [...]. Καὶ φτάνεις στὸ σημεῖο νὰ παίρνῃ ἡ παραμικρὴ σου πράξη τὴ σημασία μιᾶς θανάσιμης μάχης. Ξέρεις ποιὸς ἦταν ὁ Νάρμισσος; Ἐνας ἄνθρωπος πὺδ ἔβλεπε τὸν ἑαυτὸῦ του νὰ πνίγεται χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ κινηθεῖ γιὰ νὰ τὸν σώσει».⁷⁹ Ὁ ἔρωτας εἶναι τὸ πρῶτο συναίσθημα πὺδ θὰ τὸν κάνει νὰ καταλάβῃ πὼς ἡ λύτρωση βρίσκεται ὄχι μέσα ἀλλὰ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του, στὴν ἐπιμύζια του μὲ τοὺς ἄλλους. Καὶ ἡ συνειδητοποίηση αὐτὴ θὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσῃ μὲ τὴν ποίησή του καὶ ὁμαδικότερες συγκινήσεις. Οἱ δυσκολίες του ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ στιγμή πὺδ αἰσθάνεται πὼς οἱ καινούργιοι προσανατολισμοὶ του ἀπαιτοῦν καινούργια ἐκφραστικὰ σχήματα. Σὲ αὐτὸ τὸ συμπέρασμα φαίνεται νὰ καταλήγῃ ὁ Στράτης Θαλασσινὸς ὅταν, σχολιάζοντας ἕνα ἀποτυχημένο του ποίημα, παρατηρεῖ πὼς ἡ αἰτία τῆς ἀποτυχίας του ἦταν ὅτι δὲν κατόρθωσε ἀκόμη νὰ βρεῖ τὸν «ρυθμὸ», πὺδ ἀπαιτοῦσε ἡ ἐκφραση τῆς καινούργιας συγκίνησης.⁸⁰

Ἡ λέξη «ρυθμὸς», πὺδ χρησιμοποιεῖ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ ἥρωας τοῦ μυθιστορήματος, μᾶς ὀδηγεῖ στὴ βαθύτερη αἰτία τοῦ προβλήματός του. Αὐτὸ πὺδ ζητάει στὴν πραγματικότητα ὁ Σεφέρης εἶναι μιὰ μουσικὴ ποίηση χωρὶς τοὺς περιορισμοὺς τῆς ἐκφρασης τοῦ Βαλερύ. Καὶ ἡ ἐπιθυμία του αὐτὴ γίνετα μεγαλύτερη, ὅσο νιώθει νὰ μεγαλώνει μέσα του ἡ ἀνάγκη νὰ ἐκφράσῃ καὶ ἐξωτερικότερες καταστάσεις. Ὁ Σεφέρης αἰσθανόταν πὼς ἡ ποίηση τῆς μετατροπίας δὲν μπορούσε νὰ εἶναι παρὰ μιὰ ποίηση λυρική, πὺδ ἀπέκλειε τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πὺδ βρίσκονταν ἔξω ἀπὸ τὸν προσωπικὸ χῶρο. Ἀκόμα, ἡ ποίηση τοῦ Βαλερύ ἦταν ἡ φυσικὴ

κατάληξη της προσπάθειας του Μαλλαρμέ να εξαλείψει το συγκεκριμένο νόημα των λέξεων και να κάνει ποίηση μόνο με τις συνδηλώσεις τους. Η συγκίνηση έπρεπε να καθαριστεί και να ιδεοποιηθεί, ν' αποσπαστεί από την κατάσταση που την προκάλεσε. Μια τέτοια απόσβεση του αντικειμένου οδηγούσε σε μια γλώσσα με δηλώσεις ασθениκές ή εξωπραγματικές και με συνδηλώσεις ανεξέλεγκτες που την απομάκρυναν επικίνδυνα από τη γλώσσα της καθημερινής όμιλίας. Αυτό που έλειπε από τη μουσική της καθαρής ποίησης ήταν το μη διανοομενοποιημένο αντικείμενο, το φυσικό σύμβολο, που δε θα περιοριζόταν μόνο στη συμβολική λειτουργία του αλλά θα διατηρούσε και την κυριολεκτική του σημασία, έτσι ώστε να αισθανόταν κανείς ένα νόημα ακόμα και όταν δεν ένιωθε το νόημα του συμβόλου. Έδω βρίσκεται το κοινό έδαφος του Σεφέρη με τη ρεαλιστική πτέρυγα των Συμβολιστών, που αντιτίθενταν στα έντελως προσωπικά σύμβολα που προσδιόριζονταν μόνο από τη συνδηλωτική αξία τους. Με την προσπάθειά του να οικοδομήσει τα νοήματά του πάνω σ' ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, ο Σεφέρης θα εξασφαλίσει αυτό που θα γίνει ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του: τη διαύγεια και, ταυτόχρονα, την πολυσημία: δηλαδή μιαν ακρίβεια περιγραφής που θα είχε την ικανότητα να υποβάλλει πολλαπλά επίπεδα νοημάτων. Με τον τρόπο αυτό ο Σεφέρης θα διατηρήσει την αντιθετικιστική διάσταση του συμβολισμού, ενώ ταυτόχρονα θα τον απογυμνώσει από τον αντιρεαλισμό του.

Η «Αιολία» είναι η πρώτη φιλόδοξη προσπάθεια του Σεφέρη να εκφράσει ορισμένα συλλογικότερα συναισθήματα. Το ποίημα δεν τελείωσε, ίσως γιατί ο Σεφέρης έβλεπε πώς οι επιδιώξεις του ήταν ασυμβίβαστες με τα εκφραστικά του μέσα. Τα κείμενα του Στράτη Θαλασσινού είναι η δεύτερη ανάλογη προσπάθειά του. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα κείμενα αυτά ο Σεφέρης στην αρχή τα έβλεπε σαν πάρεργα, και ότι πίστευε πώς το «καλό» βιβλίο του θα ήταν η «Στέρνα», που τη θεωρούσε «άνυπολόγιστα ανώτερη από τον "Ερωτικό Λόγο"». ⁸¹ Μόνο όταν η προσπάθεια της μουσικής συλλογής αρχίζει να ναυαγεί, αισθάνεται πώς ο δρόμος που θα έπρεπε να ακολουθήσει ήταν εκείνος του Στράτη Θαλασσινού.

σινού. Στην πραγματικότητα τα κείμενα του Στράτη Θαλασσινού ξεκινούσαν σαν ένα αντίβαρο στην εκφραστική της «Στέρνας», με την οποία ο Σεφέρης βρισκόταν από καιρό σε μια σχέση αγάπης-μίσους. «Τα Έγραφα», εξομολογείται σ' ένα αγαπημένο του πρόσωπο, «για να σε διασκεδάσω ή για να κάνω κάτι όταν δεν μπορούσα να κάνω τίποτε άλλο». ⁸² Πόσο σφοδρή ήταν η υποσυνείδητη αντίδρασή του στον αντιρεαλισμό της «Στέρνας» φαίνεται από το γεγονός ότι τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά ήταν πρόζες, από τις οποίες κάποιες αρκετά συγγενικές με την έκφραση και το περιεχόμενο των ημερολογίων και του «Έξι νύχτες». ⁸³ Λίγους μήνες έπειτα από τις πρώτες του δοκιμές ο Σεφέρης αρχίζει να πείθεται πώς η έκφραση αυτή θα μπορούσε να εξυπηρετήσει όλη την έκταση των αισθημάτων του. Στο τέλος του Φεβρουαρίου 1932 η ιδέα πώς το επόμενο βιβλίο του θα μπορούσε να έχει κεντρικό ήρωα τον Στράτη Θαλασσινό, έχει αρχίσει να παίρνει τη θέση της ιδέας της μουσικής συλλογής. ⁸⁴

Στο Άρχειο του Σεφέρη σώζεται ένα σημείωμα, που ο ποιητής φαίνεται πώς σκόπευε να προτάξει σ' αυτό το βιβλίο, σύμφωνα με το οποίο στο αρχικό σχέδιό του η όλη προσπάθειά του περιλάμβανε τρεις τόμους. Ο πρώτος θα ήταν τα ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού, ο δεύτερος η άλληλογραφία του, και ο τρίτος μερικά πεζογραφήματά του. Η προσπάθεια δεν καρποφόρησε σε όλη την έκτασή της, και ο Σεφέρης αποφάσισε να δημοσιεύσει μόνο τα ποιήματα, παρά τις επιφυλάξεις του για ορισμένα από αυτά. «Πολλά ποιήματα», γράφει, «δεν είναι τελειωμένα, άλλα είναι. Θα τα ξεχωρίσει ο "έπαρκης αναγνώστης". Όσα δεν τελείωσαν έμειναν έτσι όχι από βιάση αλλά επειδή μου φάνηκε πώς το τέλειωμα θα τα αποσπούσε από το σύνολο». ⁸⁵

«Το τέλειωμα θα τα αποσπούσε από το σύνολο». Θα πρέπει να σταθούμε σ' αυτή τη φράση, γιατί μάς δείχνει τι είδους ποιήματα αποτελούσαν το βιβλίο του Στράτη Θαλασσινού. Με «τέλειωμα» ο Σεφέρης έννοει ασφαλώς ένα είδος μουσικής αρμονίας ανάλογο με την αρμονία των προηγούμενων ποιημάτων του, μολονότι, προφανώς, λιγότερο λυρικό. Και τούτο γιατί ο άνθρωπος που μιλάει στα ποιήματα αυτά δεν είναι ο ίδιος ο ποιητής αλλά ένα πρόσωπο αντικειμενικό-

τερο· ένας άνθρωπος, γράφει ο Σεφέρης, «πού έχει πολλά από μένα, μα πού δέν είναι αυτοβιογραφικός». ⁸⁶ Τά «τελειωμένα» ποιήματα του βιβλίου θά πρέπει νά εκφράζαν τις λυρικότερες στιγμές του, τις στιγμές δηλαδή κυρίως εκείνες πού ὁ Στράτης Θαλασσινός θά βρισκόταν μόνος μέ τόν ἑαυτό του. Τά «μη τελειωμένα» θά πρέπει νά μιλοῦσαν γιά τις δραματικότερες στιγμές του, δηλαδή κυρίως γιά τις σχέσεις του μέ τόν ἕξω κόσμο καί μέ τούς ἄλλους ἀνθρώπους — καί σάν τέτοια ἀπαιτοῦσαν τήν κατάλληλη ἔκφραση. Τό εἶδος τῆς ἁρμονίας αὐτῆς τῆς ἔκφρασης ἔπρεπε νά ἦταν διαφορετικό ἀπό τήν ἁρμονία τῆς λυρικής ποίησης, γι' αὐτό κάθε ἀπόπειρα «τελειώσης» αὐτῶν τῶν ποιημάτων θά τά ἔβγαζε ἕξω ἀπό τό νόημα τῆς ὅλης προσπάθειας. «'Ο σκοπός μου», σημειώνει ὁ Σεφέρης, θέλοντας νά προλάβει τις πιθανές ἀντιρρήσεις τοῦ ἀναγνώστη, «δέν ἦταν νά γράψω ποιήματα ἀλλά νά περιγράψω ἕνα πρόσωπο». ⁸⁷ Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ Σεφέρης περιγράφει τόν Στράτη Θαλασσινό σάν ἕνα πρόσωπο περισσότερο μυθιστορηματικό, κι αὐτό μᾶς δείχνει πόσο κοντά βρίσκεται κιόλας στό *Μυθιστόρημα*. Στήν πραγματικότητα τόν τίτλο *Μυθιστόρημα* εἶχε ἀποφασίσει νά τόν χρησιμοποιήσει, γιά πρώτη φορά, γιά τά ποιήματα τοῦ Στράτη Θαλασσινού. «Δέ διάλεξα ἀπό ἀθαιρεσία τόν τίτλο τοῦ βιβλίου, ἔτσι γιά νά παίξω», γράφει στό ἴδιο σημειώμα. «Τά δύο συνθετικά τῆς λέξης *Μυθιστόρημα* ἦταν ὅ,τι χρειαζότανε γιά νά δηλώσω τά κυριότερα χαρακτηριστικά αὐτῆς τῆς ἐργασίας. Μύθος· γιατί χρησιμοποίησα ἄρκετά φανερά μιά κάποια, ἄς πούμε προσωπική, μυθολογία — ἱστορία· γιατί ζήτησα νά ἐκφράσω μέ κάποιον συνολικό εἰρμό μιά ὀρισμένη κατάσταση ἢ ἕνα ὀρισμένο πρόσωπο, πού μιά καί θά ἔπαιρνε τήν ἔκφραση θά χωριζότανε ἀπό μένα, θά μοῦ γινόταν ξένο». ⁸⁸

Σέ μιά προχωρημένη φάση τῆς σύνθεσης τοῦ βιβλίου ὁ Σεφέρης σημειώνει πώς ἡ ἔκφραση τῆς προσπάθειάς του εἶναι ἕνα τρίγωνο ἢ μιά ἐξίσωση, πού οἱ τρεῖς ὄροι της εἶναι ὁ Θεοτοκόπουλος, ὁ Μπάχ (τῆς εἰσαγωγῆς τῆς *Δεύτερης σουίτας* καί τῆς ἁρίας τῆς *Τρίτης*) καί «ἕνας βράχος κοντά στη θάλασσα κάπου στήν Ἑλλάδα». ⁸⁹ Ὁ Μπάχ θά μπορούσαμε νά πούμε πώς συμβολίζει τά «τελειωμένα» ποιήματα τοῦ βιβλίου καί ὁ βράχος στή θάλασσα τά «μη τελειωμένα», μέ τόν

Θεοτοκόπουλο («'Αποψη τοῦ Τολέδο») κοινὸ παρονομαστή τους. Ἄν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ δάσκαλος τοῦ Σεφέρη στή «Στέρνα» δέν ἦταν ὁ Μπάχ ἀλλά ὁ Ντεμπυσσύ, ⁹⁰ θά ἔχουμε τή διαφορά τῶν νέων λυρικῶν τρόπων ἀπό τούς παλαιούς. Ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο ὁ Σεφέρης θά ἐγκαταλείψει, τελικά, τὸ πρῶτο του *Μυθιστόρημα*, μοῦ φαίνεται πὼς βρίσκεται ἐδῶ: θά ἔπρεπε νά αἰσθανόταν πὼς μέ τά λυρικότερα ποιήματα τοῦ Στράτη Θαλασσινού εἶχε πλησιάσει τὸ εἶδος τῆς ἔκφρασης πού δραματιζόταν τόσον καιρό. Πιστεύω πὼς εἶναι αὐτὴ ἡ συνειδητοποίηση πού θά τὸν ἐνθαρρύνει νά προχωρήσει σὲ χώρους ἀκόμα λιγότερο προσωπικούς ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Στράτη Θαλασσινού. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ θά πρέπει ν' ἀρχίζει ἡ σύνθεση τοῦ *Μυθιστορήματος*. Ἡ καινούργια μουσική θά εἶναι ὄχι ἡ ἁρμονία τῆς λυρικής φωνῆς ἀλλὰ μιά ἁρμονία τοῦ ἀνοιχτότερου χώρου· μιά ἁρμονία δραματικότερη, ὄχι μόνο μέ τὴν ἔννοια «τοῦ εἰρμού, τῆς ἀντιστοιχίας», ἀλλὰ καί «τῆς ἀντίθεσης τῆς μιᾶς ιδέας μέ τὴν ἄλλη, τοῦ ἐνὸς ἤχου καί τοῦ ἄλλου, τῆς μιᾶς καί τῆς ἄλλης εἰκόνας, τῆς μιᾶς καί τῆς ἄλλης συγκίνησης». ⁹¹ Ἄρκετά μυθολογικά στοιχεῖα καί λογοτεχνικές ἀναφορές, πού κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους στὰ ποιήματα τοῦ Στράτη Θαλασσινού, θά περάσουν στό *Μυθιστόρημα* — δέν ἀποκλείεται καί ὀλόκληρα τά ποιήματα τοῦ *Μυθιστορήματος*, στὰ ὁποῖα βρίσκονται αὐτὰ τά στοιχεῖα, νά εἶναι μιά μεταγενέστερη μορφή κάποιων ποιημάτων τοῦ Στράτη Θαλασσινού. Ἄλλα ποιήματα τοῦ Στράτη Θαλασσινού (προφανῶς μᾶζι μέ τά καλύτερα πεζά) θά πᾶνε ἀργότερα στό *Τετράδιο γυμνασμάτων*.

Στὸ Ἄρχειο, τὸ σημείωμα πού παρέθεσα παραπάνω ὁ Σεφέρης τὸ προτάσσει στὰ χειρόγραφα τοῦ *Μυθιστορήματος*, γιατί, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ματαίωση τῆς συλλογῆς τοῦ Στράτη Θαλασσινού, φαίνεται πὼς ἔβλεπε ὅτι ἡ καταλληλότερη θέση του ἦταν ὁ φάκελος τοῦ *Μυθιστορήματος*. Τὴ χρονολόγηση τῆς ιδέας νά δώσει ἕναν τέτοιο τίτλο στὰ ποιήματα πού ἀποτέλεσαν τὸ δεύτερο βιβλίο του, μᾶς τὴ δίνει ἡ ἐγγραφή, στὸ ἡμερολόγιό του, τῆς 1ης Ἀπριλίου 1935: «Τὸ *Μυθιστόρημα* εἶχε τελειώσει τὸ Δεκέμβρη [τοῦ 1934]. Τότες ἕνα βράδι καθὼς περνοῦσα ἀπὸ τὴν ὁδὸ Σταδίου στὸ Σύνταγμα, μπροστὰ στὸ βιβλιοπωλεῖο τοῦ Ἐλευθερουδάκη, συλλογίστηκα

τόν τίτλο». ⁹² Έτσι ο τίτλος και η επεξήγησή του θα περάσουν από τα ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού στο *Μυθιστόρημα*, με τη διαφορά ότι στην επεξήγηση θα υπάρχουν δύο αλλαγές, ένδεικτικές της πορείας του ποιητή από τη μία προσπάθεια ως την άλλη: «Είναι τα δύο του συνθετικού που μ' έκαναν να διαλέξω τον τίτλο αυτής της εργασίας· ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια όρισμένη μυθολογία· ΙΣΤΟΡΙΑ, γιατί προσπάθησα να εκφράσω, με κάποιον ειρμό, μια κατάσταση τόσο ανεξάρτητη από μένα όσο και τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος». Ένώ στο σημείωμα για τον Στράτη Θαλασσινό η λέξη μύθος χρησιμοποιείται για να δηλώσει ένα είδος προσωπικής μυθολογίας του ποιητή ή του ήρωά του, στο *Μυθιστόρημα* αναφέρεται στη χρησιμοποίηση στοιχείων από την αρχαία μυθολογία. Ταυτόχρονα, με την εμφάνιση στο καινούργιο βιβλίο νέων ήρώων, η κατάσταση που θέλει να εκφράσει ο ποιητής γίνεται ανεξάρτητη από αυτόν όχι όσο «ένα όρισμένο πρόσωπο» αλλά όσο «τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος».

Το *Μυθιστόρημα*, όπως δηλώνει η χρονολόγηση που το συνοδεύει, γράφεται από τον Δεκέμβριο του 1933 ως τον Δεκέμβριο του 1934. Υπάρχει μια άσυμφωνία ανάμεσα στην πρώτη από αυτές τις χρονολογίες και στην περιγραφή της πορείας της σύνθεσής του, που δίνει ο Σεφέρης στις 16 Δεκεμβρίου 1934: «Την περασμένη άνοιξη, άμυδρά στην αρχή, φάνηκε κάτι καλύτερο: αυτό που ονομάζω τώρα *Μυθιστόρημα*. Έπειτα χάθηκε, έπειτα, τις λίγες μέρες που έμεινα στις Σπέτσες ξαναφάνηκε καθαρά. Τώρα που έχω φτάσει στα μισά, καθώς προβλέπω, πάλι ο λάκκος». ⁹³ Η άσυμφωνία αυτή εξηγείται εύκολα, όταν σκεφτούμε πως ο Σεφέρης σημειώνει τα παραπάνω πριν ακόμα δώσει στο *Μυθιστόρημα* την τελική μορφή του — πράγμα που πρέπει να σημαίνει ότι στην τελική επεξεργασία του χρησιμοποίησε και υλικό από τη δουλειά του της περιόδου Δεκεμβρίου 1933 - άνοιξης 1934. ⁹⁴ Υπάρχει, ακόμη, και μια άλλη άσυμφωνία ανάμεσα στην έγγραφη της 16ης Δεκεμβρίου 1934 και σ' εκείνη της 1ης Απριλίου 1935: ενώ στη δεύτερη ο Σεφέρης γράφει ότι η ιδέα για τον τίτλο του ήρθε αφού τελείωσε το ποίημα, από την πρώτη βλέπουμε ότι χρησιμοποιεί τον τίτλο ενώ

ακόμη το βιβλίο βρίσκεται στα μισά του. Η έκδοχή του Δεκεμβρίου μου φαίνεται πειστικότερη, αφού η πληροφορία της 1ης Απριλίου δεν είναι παρά μια ανάμνηση. Όμως το σημαντικότερο σημείο της έγγραφης της 16ης Δεκεμβρίου είναι οι τελευταίες της φράσεις. Γιατί μάς δείχνουν ότι στα μέσα του Δεκεμβρίου του 1934 ο Σεφέρης βρίσκεται σε αδιέξοδο και με το *Μυθιστόρημα*, και ότι αναγκάζεται να πάρει δραστικές αποφάσεις — αποφάσεις που θα τον βοηθήσουν να τελειώσει ένα μεγάλο συνθετικό έργο, που θεωρούσε πως ήταν στα μισά του, μέσα σε λίγες μόνο μέρες.

Τη σημαντικότερη από αυτές τις αποφάσεις μπορούμε να τη φανταστούμε από τα «Αχρηστα σχέδια για το *Μυθιστόρημα*», που περιλήφθηκαν τελικά στο τρίτο ήμερολόγιο. Είναι φανερό ότι ως την τελευταία στιγμή ο Σεφέρης προσπαθεί να συμβιβάσει τις νέες μουσικές ιδέες του μ' ένα είδος ρεαλισμού που αυτές δε φαίνονται ικανές να τον σηκώσουν, με αποτέλεσμα το σύνολο να πάσχει από ανομοιογένεια του υλικού και από έλλειψη ενιαίου τόνου. Στο τρίτο ιδίως από τα σχέδια αυτά, που έχει τίτλο «Η πομπή» (Οκτώβριος 1934), η δήλωση της αντιστοιχίας του παρόντος με το παρελθόν γίνεται με τρόπο τόσο βεβιασμένο, που ν' αφαιρεί κάθε στοιχείο υποβολής:

Απάνω στ' ἄρματα μεγάλες στολές λοφία και παράσημα.

Έπειτα θ' ἀκολουθοῦν:

Οἱ μανάδες μὲ τὰ παιδιά
εὐλαβικά, χωρὶς φωνές ἢ κλάματα
οἱ πρεσβύτεροι μὲ τὰ τελετουργικά ραβδιά
καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια ποὺ δρίζουν
οἱ δρακόντειοι νόμοι μας
οἱ ἔφηβοι μὲ τὶς ὄριμες κόρες
(ἀμφίεση γαλανόλευκη, χωρὶς στηθόδεσμο.

Ἀκοσμες χειρονομίες θὰ παταχθοῦν).

Συγκέντρωση στὸ Ζάππειο, 8 μ.μ.

Ἡ πομπὴ θ' ἀκολουθήσει τὴ λεωφόρο Ἀμαλίας καὶ τὴν ὁδὸ

Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου

ὡς τὰ προσιόλαια τοῦ Κάστρου.

Κάθε ἑκατὸ βήματα σύνθημα

τόν τίτλο).⁹² Έτσι ο τίτλος και η επεξήγησή του θα περάσουν από τὰ ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού στο *Μυθιστόρημα*, με τὴ διαφορά ὅτι στὴν επεξήγηση θὰ ὑπάρχουν δύο ἀλλαγές, ἐνδεικτικὲς τῆς πορείας τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴ μιὰ προσπάθεια ὡς τὴν ἄλλη: «Εἶναι τὰ δύο του συνθετικά πού μ' ἔκαναν νὰ διαλέξω τὸν τίτλο αὐτῆς τῆς ἔργασίας: ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποίησα ἀρκετὰ φανερὰ μιὰ ὀρισμένη μυθολογία· ΙΣΤΟΡΙΑ, γιατί προσπάθησα νὰ ἐκφράσω, με κάποιον εἰρμό, μιὰ κατάσταση τόσο ἀνεξάρτητη ἀπὸ μένα ὅσο και τὰ πρόσωπα ἐνὸς μυθιστορήματος». Ἐνῶ στὸ σημείωμα γιὰ τὸν Στράτη Θαλασσινὸ ἡ λέξη μύθος χρησιμεύει γιὰ νὰ δηλώσει ἕνα εἶδος προσωπικῆς μυθολογίας τοῦ ποιητῆ ἢ τοῦ ἥρωά του, στὸ *Μυθιστόρημα* ἀναφέρεται στὴ χρησιμοποίηση στοιχείων ἀπὸ τὴν ἀρχαία μυθολογία. Ταυτόχρονα, με τὴν ἐμφάνιση στοῦ καινούργιου βιβλίου νέων ἡρώων, ἡ κατάσταση πού θέλει νὰ ἐκφράσει ὁ ποιητὴς γίνεται ἀνεξάρτητη ἀπὸ αὐτὸν ὅχι ὅσο «ἕνα ὀρισμένο πρόσωπο» ἀλλὰ ὅσο «τὰ πρόσωπα ἐνὸς μυθιστορήματος».

Τὸ *Μυθιστόρημα*, ὅπως δηλώνει ἡ χρονολόγηση πού τὸ συνοδεύει, γράφεται ἀπὸ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1933 ὡς τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1934. Ὑπάρχει μιὰ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὴν πρώτη ἀπὸ αὐτὲς τὲς χρονολογίες καὶ στὴν περιγραφή τῆς πορείας τῆς σύνθεσής του, πού δίνει ὁ Σεφέρης στὶς 16 Δεκεμβρίου 1934: «Τὴν περασμένη ἀνοιξη, ἀμυδρὰ στὴν ἀρχή, φάνηκε κάτι καλύτερο: αὐτὸ πού ὀνομάζω τώρα *Μυθιστόρημα*. Ἐπειτα χάθηκε, ἔπειτα, τὲς λίγες μέρες πού ἔμεινα στὶς Σπέτσες ξαναφάνηκε καθαρά. Τώρα πού ἔχω φτάσει στὰ μισά, καθὼς προβλέπω, πάλι ὁ λάκκος».⁹³ Ἡ ἀσυμφωνία αὐτὴ ἐξηγεῖται εὐχόλα, ὅταν σκεφτοῦμε πὼς ὁ Σεφέρης σημειώνει τὰ παραπάνω πρὶν ἀκόμα δώσει στὸ *Μυθιστόρημα* τὴν τελικὴ μορφή του — πράγμα πού πρέπει νὰ σημαίνει ὅτι στὴν τελικὴ ἐπεξεργασία του χρησιμοποίησε καὶ ὄλικὸ ἀπὸ τὴ δουλειά του τῆς περιόδου Δεκεμβρίου 1933 - ἀνοιξης 1934.⁹⁴ Ὑπάρχει, ἀκόμη, καὶ μιὰ ἄλλη ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφή τῆς 16ης Δεκεμβρίου 1934 καὶ σ' ἐκείνη τῆς 1ης Ἀπριλίου 1935: ἐνῶ στὴ δευτέρη ὁ Σεφέρης γράφει ὅτι ἡ ἰδέα γιὰ τὸν τίτλο τοῦ ἔργου ἀφοῦ τελείωσε τὸ ποίημα, ἀπὸ τὴν πρώτη βλέπομε ὅτι χρησιμοποιοῖ τὸν τίτλο ἐνῶ

ἀκόμη τὸ βιβλίο βρίσκεται στὰ μισά του. Ἡ ἐκδοχὴ τοῦ Δεκεμβρίου μοῦ φαίνεται πειστικότερη, ἀφοῦ ἡ πληροφορία τῆς 1ης Ἀπριλίου δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνάμνηση. Ὅμως τὸ σημαντικότερο σημεῖο τῆς ἐγγραφῆς τῆς 16ης Δεκεμβρίου εἶναι οἱ τελευταῖες τῆς φράσεις. Γιατὶ μᾶς δείχνουν ὅτι στὰ μέσα τοῦ Δεκέμβριου τοῦ 1934 ὁ Σεφέρης βρίσκεται σὲ ἀδιέξοδο καὶ μετὰ τὸ *Μυθιστόρημα*, καὶ ὅτι ἀναγκάζεται νὰ πάρει δραστικὲς ἀποφάσεις — ἀποφάσεις πού θὰ τὸν βοηθήσουν νὰ τελειώσει ἕνα μεγάλο συνθετικὸ ἔργο, πού θεωροῦσε πὼς ἦταν στὰ μισά του, μέσα σὲ λίγες μόνο μέρες.

Τὴ σημαντικότερη ἀπὸ αὐτὲς τὲς ἀποφάσεις μπορούμε νὰ τὴ φανταστοῦμε ἀπὸ τὰ «Ἀχρηστα σχέδια γιὰ τὸ *Μυθιστόρημα*», πού περιλήφθηκαν τελικὰ στὸ τρίτο ἡμερολόγιο. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὡς τὴν τελευταία στιγμή ὁ Σεφέρης προσπαθεῖ νὰ συμβιβάσει τὲς νέες μουσικὲς ἰδέες του μ' ἕνα εἶδος ρεαλισμοῦ πού αὐτὲς δὲ φαίνονται ἱκανὲς νὰ τὸν σηκώσουν, με ἀποτέλεσμα τὸ σύνολο νὰ πάσχει ἀπὸ ἀνομοιογένεια τοῦ ὄλικου καὶ ἀπὸ ἔλλειψη ἐνιαίου τόνου. Στὸ τρίτο ἰδίως ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτά, πού ἔχει τίτλο «Ἡ πομπή» (Ὀκτώβριος 1934), ἡ δήλωση τῆς ἀντιστοιχίας τοῦ παρόντος μετὰ τὸ παρελθὸν γίνεται με τρόπο τόσο βεβιασμένο, πού ν' ἀφαιρεῖ κάθε στοιχεῖο ὑποβολῆς:

Ἐπάνω σ' ἄρματα μεγάλες στολὲς λοφία καὶ παράσημα.

Ἐπειτα θ' ἀκολουθοῦν:

Οἱ μανάδες μετὰ τὰ παιδιά

εὐλαβικά, χωρὶς φωνὲς ἢ κλάματα·

οἱ πρεσβύτεροι μετὰ τὰ τελετουργικὰ ραβδία

καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια πού ὀρίζουν

οἱ δρακόντειοι νόμοι μας·

οἱ ἔφηβοι μετὰ τὲς ὄριμες κόρες

(ἀμφίσημη γαλανόλευκη, χωρὶς στηθόδεσμο.

Ἄκοσμες χειρονομίες θὰ παταχοῦν).

Συγκέντρωση στὸ Ζάππειο, 8 μ.μ.

Ἡ πομπὴ θ' ἀκολουθήσει τὴ λεωφόρο Ἀμαλίας καὶ τὴν δὸδ

Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου

ὡς τὰ προπύλαια τοῦ Κάστρου.

Κάθε ἑκατὸ βήματα σύνθημα

τῆς ἐξιλαστήριας κραυγῆς.

Θ' ἀπαγορευτοῦν αὐστηρῶς
στοργάλια, πασατέμπα, κάστανα
καὶ τὰ μεγάφωνα.

Οἱ Σεμνὲς θ' ἀποσυρθοῦν στὸ σπήλαιό τους, 10 μ.μ.
καὶ θὰ μᾶς προστατεύουν πιά στὸν αἰῶνα. Μπρός!

*Ολολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς!

*Ολολύξατε νῦν!!

*Ολολύξατε...⁹⁵

Ἡ τελικὴ ἐπεξεργασία τοῦ *Μυθιστορήματος* ἢ, καλύτερα, τὸ δεύτερο μισὸ τῆς σύνθεσής του, φαίνεται πὼς ἦταν κυρίως τὸ ξεκαθάρισμα τοῦ βιβλίου ἀπὸ ποιήματα καὶ στίχους σὰν τοὺς παραπάνω, καὶ ἡ προσπάθεια γιὰ μιὰν ἐκφραστικὴ ὁμοιογένεια ποῦ θὰ ἐξασφάλιζε ἕναν ικανοποιητικὸ βαθμὸ μουσικότητας. Μιὰ τέτοια ὁμοιογένεια ὅμως σήμαινε τὸν ἀποκλεισμὸ ὀρισμένων ποιημάτων ἢ στίχων καὶ τὴν ἐπιλογὴν ἐκείνων ποῦ συγγένευαν περισσότερο μὲ ὀρισμένους τρόπους τῆς παλαιᾶς μουσικῆς — δηλαδὴ μιὰ στροφὴ πρὸς μιὰ μορφὴ λυρικότερη. Ὅτι ἡ στροφὴ αὐτὴ δὲν ἔγινε χωρὶς δυσφορίαν μᾶς τὸ δείχνουν τὸ τελευταῖο χειρόγραφο καὶ τὸ δακτυλόγραφο τοῦ «*Ἀργοναῦτες*». Ὡς τὴν τελευταία στιγμή ὁ Σεφέρης αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ κρατήσῃ, σὲ βάρος τῆς συνοχῆς τοῦ ποιήματος, ἕναν στίχο μὲ μιὰ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ σύγχρονη πραγματικότητα:

*Αράξαμε σ' ἀκρογιαλιὲς γεμάτες ἀρώματα νυχτερινὰ
μὲ κελαηδίσματα πουλιῶν, νερὰ ποῦ ἀφήγαρε στὰ χέρια
τὴ μνήμη μιᾶς μεγάλης εὐτυχίας.

Περάσαμε πολλὰς φορὰς τὸ κόκκινο καὶ τὸ πράσινο φῶς
μὰ δὲν τελειῶναν τὰ ταξίδια.⁹⁶

Στοὺς «*Ἀργοναῦτες*» τοῦ βιβλίου ὁ προτελευταῖος ἀπὸ τοὺς παραπάνω στίχους δὲν ὑπάρχει. Ὁ Σεφέρης θὰ τὸν διαγράψῃ στὸ τυπογραφεῖο, γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ποῦ διέγραψε καὶ ὀλόκληρην τὴν «*Πομπή*».

Ἡ ἐκφραση τοῦ *Μυθιστορήματος* θὰ εἶναι τελικὰ μιὰ

ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς μορφῆς τῆς πρώτης περιόδου, ποῦ τὴν ἐπέβαλαν οἱ ρεαλιστικὲς τάσεις τοῦ ποιητῆ. Οἱ ἀλλαγές εἶναι ἀποφασιστικὲς. Ἡ γλῶσσα καθαρίζεται ἀπὸ ὀρισμένες «λογοτεχνικὲς» λέξεις καὶ ἐκφράσεις, ὁ ἔμμετρος στίχος γίνεται ἐλεύθερος, ὁ τόνος προφορικότερος. Ὡστόσο πρόκειται μόνο γιὰ ἐξέλιξη τῆς μιᾶς τάσης τοῦ ποιητῆ, ποῦ τὴν ἐπιβάλλει ἡ ἀντιθέτη τάση τῆς, ὄχι γιὰ μιὰ συγχώνευσή τους. Γιατὶ τὸ σύγχρονα μὲ αὐτὲς τὶς ἀλλαγές ὁ Σεφέρης αἰσθάνεται πὼς τὸς μουσικὲς κατευθύνσεις τοῦ ἀπαιτοῦν τὴ διατήρησιν τῆς ἀποφασιστικῆς ἐκφρασης. Καὶ μολονότι ἡ ἐκφραση αὐτὴ γίνεται ἀποφασιστικότερα «ἀνοιχτότερη» μὲ τὴν χρησιμοποίησιν φυσικότερων ὀρίων ἢ τὴν ἐναλλαγὴν προσιτότερων ποιημάτων, τὸ *Μυθιστόρημα* τελικὰ παραμένει περισσότερο ἕνα ποίημα ἀκλειστό. Ὅσο καὶ ἂν ἡ φωνὴ τοῦ Σεφέρη γίνεται οικειότερη, ὅσο καὶ ἂν οἱ στίχοι του δὲ θὰ συναντήσουμε τὶς λέξεις ἢ τὶς ἐκφράσεις τῶν ρεαλιστικῶν τοῦ ποιητῆ. Ὁ διχασμὸς, ὅπως εἶπα, δὲν θὰ ἀμβλυνθεῖ, ἀλλὰ δὲ θὰ ἐκλείψῃ. Καὶ θὰ συνεχιστεῖ ἡ ἐπιλογή τοῦ ποιητῆ μετέπειτα ποιήσῃ του μὲ τὴν ἐναλλαγὴν μιᾶς μουσικῆς συμβολικῆς γλῶσσας μὲ μιὰ γλῶσσα ἀμεσώτερη.

Ἡ ὀλοένα καὶ μεγαλύτερη χρῆσις τοῦ μύθου ἀπὸ τὴν Στροφὴν ὡς τὸ *Μυθιστόρημα* ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴν ὀλοένα καὶ μεγαλύτερη ἀνάγκη τοῦ Σεφέρη νὰ συντονίσῃ τὸ βαθύτερο ἐγὼ του μὲ τὸ ἐγὼ τοῦ συνόλου. Καὶ πράγματι, ὁ μῦθος σὰν μιὰ ἐκφραση τοῦ συλλογικοῦ ὑποσυνείδητου θὰ μπορούσε νὰ δώσει στοιχεῖα γιὰ τὴν διατύπωσιν ἀντικειμενικότερων συναισθημάτων, νὰ προμηθεύσῃ δηλαδὴ μορφές καὶ καταστάσεις, γύρω ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔχουν κρυσταλλωθεῖ κοινὲς συγκινήσεις καὶ διαμέσου τῶν ὁποίων μπορεῖ νὰ ἀνακληθεῖ εὐκολότερα ἡ συγκίνηση τοῦ ποιητῆ. Ὅμως κατὰ πόσο ἡ χρῆσις τοῦ στὸ *Μυθιστόρημα* ἐξυπηρετεῖ καὶ τὴν ἄλλη συνάρτηση τῆς ἐπιθυμίας τοῦ Σεφέρη γιὰ ἀντικειμενικότητα, δηλαδὴ τὴν ἀνάγκη γιὰ μιὰ ρεαλιστικότερη ἐκφραση;

Ἐπὶ τὸν κριτικὸν ποῦ εἶναι ἐχθρικοὸς πρὸς τὴν χρῆσις τοῦ μύθου, γιὰτὶ πιστεύουν πὼς ἔχει σὰν συνέπεια τὴν ἐξάλειψιν τῆς ιστορικῆς διάστασις τῶν πραγμάτων, τὴν ἀπλοποίησιν τῆς πολυμορφίας καὶ τῶν ἀντιθέσεων τῆς κοινωνικῆς ἐμπει-

ρίας σε σχήματα άρχετυπικά.⁹⁷ Είναι αλήθεια πώς κάτι τέτοιο μπορεί να συμβεί, όμως μόνο όταν είναι στην πρόθεση του συγγραφέα ή όταν αυτός δεν κατορθώνει να χειραγωγήσει τον μύθο όπως θα ήθελε, με αποτέλεσμα ή έμπειρία του να αποκαθαρθεί τόσο από τα προσωπικά της στοιχεία, πού ν' αποκοπεί έντελώς από την πηγή της. Όμως θα ήταν λάθος να γενικεύαμε την άποψη αυτή για κάθε χρήση του μύθου. Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε μιá ταύτιση του μύθου στη φυσική, άρχέγονη, μορφή του, με τον μύθο σαν μέσο τής λογοτεχνίας, δύο μορφών πού τις χωρίζει μιá βασική διαφορά. Ένώ ή πρώτη άντλεί τη δύναμή της από την πίστη πού έχουν σ' αυτήν οι άνθρωποι, ή δεύτερη είναι μιá μορφή συμβολική, πού παίρνει τη σημασία της από τον τρόπο με τον όποιο ό συγγραφέας τής δίνει αισθητική ύπόσταση. Ο μύθος στη φυσική μορφή του είναι μιá ιστορία αληθινή, πού εκφράζει μιάν αντίληψη και έναν τρόπο ζωής. Τό περιεχόμενό του μπορεί να περιγραφεί, όμως ή περιγραφή του έχει τέτοια σχέση με την ούσία του όσο και ή περιγραφή του διανοητικού περιεχομένου ενός ποιήματος με τό ίδιο τό ποίημα. Και στις δύο περιπτώσεις ή ούσία γίνεται με την περιγραφή στατική, άποξηραίνεται και χάνει τις ιδιότητές της. Με άλλα λόγια, ό μύθος στη φυσική του μορφή είναι μιá πηγαία έκφραση τής ευαισθησίας, κατά την όποια ή σκέψη και τό αίσθημα είναι ένα — μιá καθολική έμπειρία, όπως καθολική είναι και ή αισθητική έμπειρία. Έτσι ή λογοτεχνία μιás μεταμυθικής έποχής δεν μπορεί να τον χρησιμοποιήσει παρά μόνο με τη στατική μορφή του, σαν ένα μέσο για τη μετάδοση τής καθολικής έμπειρίας πού μεταδίδει τό έργο τέχνης. Η σημασία του για τη διαμόρφωση αυτής τής έμπειρίας δεν είναι καθοριστική αλλά δευτερεύουσα, κάτι ανάλογο με τη σημασία του διανοητικού στοιχείου σ' ένα ποίημα. Για τον λόγο αυτό ό μύθος στη λογοτεχνία δεν είναι μιá άρση τής ιστορίας, όπως είναι στη φυσική μορφή του, αλλά μπορεί να γίνει ένα μέσο για την καλύτερη διατύπωση των διαρκέστερων στοιχείων της και, ταυτόχρονα, για την καλύτερη έκφραση του αίσθήματος τής ιστορικής άλλαγής. Η επιτυχία τής χρήσης του εξαρτάται, όπως είπα, από τη δεξιότητα του συγγραφέα, από την πειστικότητα τής ψυχολογίας με την όποια

είναι ικανός να ξαναπλάσει τους μυθικούς ήρωες. Και ή ψυχολογία είναι από τη φύση της άντιμυθική, γιατί τά ψυχολογικά γεγονότα δεν είναι γεγονότα φυσικά αλλά ιστορικά.

Στην πραγματικότητα ή χρήση του άρχαίου μύθου από τον Σεφέρη δεν είναι παρά μιá με δραματικό τρόπο χρήση τής έννοιας του συμβόλου, όπως την πήρε από τους συμβολιστές, ή άπώτερη μορφή τής προσπάθειάς του να ξεφύγει από τον ύποκειμενικό συμβολισμό των πρώτων του ποιημάτων. Βέβαια και οι συμβολιστές χρησιμοποίησαν τον μύθο, όχι όμως με τον τρόπο πού τον χρησιμοποιεί ό Σεφέρης. Ο Μαλλαρμέ, π.χ., στην προσπάθειά του να επιτύχει την ολοκληρωτική άντικειμενοποίηση θέλει τον μύθο «άπαλλαγμένο από κάθε στοιχείο προσωπικότητας».⁹⁸ Για τον Σεφέρη ή προσωπικότητα του συμβολικού ήρωα πρέπει να είναι έντονη αλλά, ταυτόχρονα, άντιπροσωπευτική τής ευαισθησίας τής έποχής: «Κρατάμε τά σύμβολα και τά όνόματα πού μιás παρέδωσε ό μύθος», γράφει, «φτάνει να ξέρουμε πώς οι τυπικοί χαρακτήρες έχουν μεταβληθεί σύμφωνα με τό πέρασμα του χρόνου και τις διαφορετικές συνθήκες του κόσμου μας».⁹⁹

Στόν σημερινό άναγνώστη οι έπεξηγήσεις του Σεφέρη για τά δύο συνθετικά του τίτλου *Μυθιστόρημα* ίσως να φαίνονται περιττές. Ιδιαίτερα για τον μύθο, ή λειτουργική σημασία του στο ποίημα είναι εύνόητη. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς την έποχή πού γραφόταν τό *Μυθιστόρημα* ή παρουσία των μυθολογικών γεγονότων στην έλληνική ποίηση καθορίζονταν άκόμη σε μεγάλο βαθμό από τους τρόπους του παρνασσιισμού. Ο ίδιος ό Σεφέρης έμενε άσυγκίνητος από τον Καβάφη, γιατί τον θεωρούσε έναν ψυχρό παρνασσικό. Ήταν λοιπόν φυσικό να θέλει να προετοιμάσει τον άναγνώστη του για πράγματα πού δεν του ήταν οικεία. Αλλά και ή έπεξήγηση του δεύτερου συνθετικού ήταν άπαραίτητη, γιατί για πρώτη φορά —παράλληλα με δρισμένους χαρακτήρες του Καβάφη— κάνει με τον Σεφέρη την εμφάνισή της στην ποίησή μας ή *persona*, τό «προσωπέο», με μιá σύγχρονη χρήση. Με τον τρόπο αυτό τό δραματικό στοιχείο παρουσιάζεται στην έλληνική ποίηση με την ούσιαστικότερη διάστασή του, δηλαδή με τό βάρος ενός αίσθήματος τής σύγχρονης και άπτης πραγματικότητας, και όχι μιás δραμα-

τικότητας ιστορικού τύπου, όπως συμβαίνει π.χ. με τον Βαλαωρίτη.

Στό σημείο αυτό θα ήθελα να συζητήσω όρισμένες απόψεις του Έντμουντ Κήλυ για τη χρήση του μύθου από τον Σεφέρη, γιατί μπορούν να γίνουν ή αφορμή για μιάν εξέταση του τρόπου λειτουργίας των μυθικών αναφορών στο *Μυθιστόρημα*. Ο Κήλυ ασχολήθηκε λεπτομερέστερα από κάθε άλλον με το θέμα, και μερικές από τις γενικές παρατηρήσεις του είναι σωστές. Όμως οι ειδικότερες απόψεις του για τη λειτουργία της «μυθικής μεθόδου» στον Σεφέρη πολύ λίγο ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Ο Κήλυ υποστηρίζει πώς το κύριο χαρακτηριστικό της μεθόδου αυτής στο *Μυθιστόρημα* είναι ότι ο Σεφέρης, πριν εμφανίσει στη σκηνή τα μυθολογικά πρόσωπά του, προσπαθεί πρώτα να κερδίσει τη συμπάθεια του αναγνώστη αναπαριστώντας μιιά σύγχρονη πραγματικότητα που θα στηρίξει τον μύθο του — πάντοτε μιάν ελληνική πραγματικότητα. Σάν παράδειγμα δίνει κάποια ποιήματα που αρχίζουν με την περιγραφή ενός σύγχρονου τοπίου και έπειτα παρουσιάζουν τον Όδυσσέα ή τους συντρόφους του μ' έναν απροσδόκητο αναχρονισμό, που μετατρέπει τον ταξιδιώτη σε ήρωα ενός νέου όμηρικού δράματος. Όμως, αν και αρχίζει πάντοτε με τον τρόπο αυτό, λέει ο Κήλυ, για να κινηθεί προς τις μυθικές περιοχές της πραγματικότητας που περιγράφει, ο Σεφέρης δεν εκμεταλλεύεται όσο θα έπρεπε τις δυνατότητες της μεθόδου του. Το τοπίο του *Μυθιστορήματος*, μολονότι πάντοτε ελληνικό, είναι λιγότερο συγκεκριμένο από το τοπίο των μετέπειτα ποιημάτων του: «Όταν ή θάλασσα σμίγει στη δύση με μιιά βουνοσειρά, στο Ζ', δεν ξέρουμε ποιά ακριβώς είναι αυτή ή θάλασσα, ούτε ποιά είναι ή βουνοσειρά: ούτε ξέρουμε ποιά είναι τα λιμάνια που πλησιάζουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας πάνω σε σαπισμένα θαλάσσια ξύλα, στο Η'. Έπως και δεν αναγνωρίζουμε στο λιμάνι του Θ' χαρακτηριστικά που να μās υποβάλλουν ένα όρισμένο όνομα: και τα βράχια, και τα καμένα πεύκα, και τó έρημοκλήσι στο ΙΒ', ή τις άδειες στέρνες και τα πηγάδια στο Ι' και τó ΙΕ', μπορεί να τὰ βρει κανείς όπουδήποτε στην Ελλάδα». Ένα τέτοιο τοπίο έχει τον κίνδυνο που έχουν όλα τα συμβολικά τοπία: ó αναγνώστης μπορεί να αισθανθεί πώς

έχει συναντήσει τον ίδιο χώρο στον κόσμο της φαντασίας ενός άλλου ποιητή. Δέ συμβαίνει όμως τó ίδιο με τον «Βασιλιά της Ασίνης», όπου συναντāμε για πρώτη φορά μιιά τεχνική, που θα την ξαναβρούμε και στα καλύτερα μετέπειτα ποιήματα του Σεφέρη. Συγκρίνοντας τó τοπίο αυτού του ποιήματος με τó «σχετικά γενικευμένο» τοπίο του *Μυθιστορήματος*, ó Κήλυ τó βρίσκει προσδιορισμένο, με τὰ ιδιαίτερα του χαρακτηριστικά: «μιάν ακριβή περιγραφή μιās πραγματικής τοποθεσίας που ó καθένας [...] θα την αναγνωρίσει άμέσως». Η πιστότητα αυτή αποκλείει κάθε συσχετισμό με κοινόχρηστα σύμβολα και προετοιμάζει τον αναγνώστη «νά δεχτεί τον λογοτεχνικό υπαινιγμό στον Όμηρο σάν κάτι ζωτικότερο από την άπλη επανάληψη ενός κοινού ποιητικού τρόπου».¹⁰⁰

Οι απόψεις του Κήλυ μού φαίνονται αποτέλεσμα άπροσεξίας ή λανθασμένης ανάγνωσης, που θα πρέπει να οφείλεται στην επιθυμία του να υπογραμμίσει όσο γίνεται περισσότερο τις διαφορές της μυθικής μεθόδου του Σεφέρη από τη μυθική μέθοδο του Έλιοτ (ή μελέτη του είναι, στο μεγαλύτερο μέρος της, μιιά άνασκειυή όρισμένων απόψεων της προηγούμενης μελέτης του για τις σχέσεις των δύο ποιητών). Πρώτα-πρώτα, αυτό που ó Κήλυ θεωρεί σάν χαρακτηριστικό γνώρισμα της μυθικής μεθόδου στο *Μυθιστόρημα* συμβαίνει μόνο σε δύο από τὰ ποιήματα (Θ', ΙΒ'), όπου κάνει ή θα μπορούσαμε να πούμε πώς κάνει την εμφάνισή του ó αρχαίος μύθος. Σε πέντε άλλα ποιήματα (Γ', Δ', ΙΣΤ', ΙΖ', Κ') συμβαίνει τó αντίθετο. Η μυθική διάσταση υποδηλώνεται (ή δηλώνεται) από την αρχή, τόσο με τούς τίτλους, που τούς αποτελούν συγκεκριμένες αρχαίες αναφορές (Γ', Δ', ΙΣΤ', ΙΖ', Κ'), όσο και, σε όρισμένα, με την περιγραφή των πρώτων στίχων, που δίνει μιάν αίσθηση αρχαική (Δ', ΙΣΤ', ΙΖ'). Στα Ζ', Η', Ι' και ΙΕ' δεν υπάρχει κανένας μυθικός υπαινιγμός — τὰ ποιήματα αναφέρονται μόνο στη σύγχρονη πραγματικότητα — και άπορεί κανείς γιατί ó Κήλυ τὰ χρησιμοποιεί σάν δείγματα της μυθικής μεθόδου του Σεφέρη. Όσο για τó τοπίο των ποιημάτων που ó Κήλυ τὰ θεωρεί «τὰ καλύτερα από τὰ μετέπειτα “μυθικά” ποιήματα του Σεφέρη» («Ο βασιλιάς της Ασίνης», *Κίλη*, «Ελένη», «Μνήμη, β'»), «Σια-

λαμίνα της Κύπρου», «Εγκωμη»),¹⁰¹ αυτό προσδιορίζεται πράγματι από την αναφορά του τοπωνυμίου στον τίτλο, τον υπότιτλο ή τους πρώτους στίχους, όμως η περιγραφή του δεν είναι λεπτομερέστερη από εκείνη των τοπίων του *Μυθιστορήματος*. 'Αλλά και αν δεχτούμε ότι δύο μόνο ποιήματα του *Μυθιστορήματος* είναι αρκετά για να στηρίξουν την άποψη του Κήλυ (παραβλέποντας την αντίθετη μαρτυρία των άλλων ποιημάτων) και ότι η αναφορά των τοπωνυμίων στα μετέπειτα ποιήματα κάνει την περιγραφή πύδ συγκεκριμένη και πιστή, τότε την αρχή της καινούργιας τεχνικής θα έπρεπε να την τοποθετήσουμε όχι στον «Βασιλιά της 'Ασίνης» αλλά στη «Γυμνοπαιδιά» («Μυκῆνες»), ένα ποίημα σχεδόν σύγχρονο με το *Μυθιστόρημα*.

Όλα αυτά είναι πολύ φανερά, ώστε να μη χρειάζεται να τα υπογραμμίσει κανείς. 'Εκείνο που ίσως θα έπρεπε να μᾶς απασχολήσει περισσότερο, είναι η διάλυση μιᾶς σύγχυσης σχετικά με τη χρήση του μύθου στον «Βασιλιά της 'Ασίνης» και σε όρισμένα έπειτα από αυτόν («μυθικά») ποιήματα του Σεφέρη. Όπως για το *Μυθιστόρημα* έτσι και γι' αυτά ο Κήλυ χρησιμοποιεί τον όρο «μυθική μέθοδος», που τη δανείζεται από ένα σημείωμα του 'Ελιοτ για τη μέθοδο του Τζόυς στον 'Οδυσσέα. «Χρησιμοποιώντας τον μύθο», γράφει ο 'Ελιοτ, «πετυχαίνοντας έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στη σύγχρονη εποχή και την αρχαιότητα, ο κ. Τζόυς ακολουθεί μιᾶ μέθοδο που και άλλοι πρέπει να την ακολουθήσουν έπειτα από αυτόν [...]. Είναι απλῶς ένας τρόπος για να ἐλέγξει κανείς, για να βάλει σε μιᾶ τάξη, για να δώσει μιᾶ μορφή και σημασία στο ἀπέραντο πανόραμα της ματαιότητας και ἀναρχίας που είναι ἡ σύγχρονη ἱστορία».¹⁰² Ο Κήλυ χρησιμοποιεί τον όρο με το νόημα με το οποίο τον βρίσκουμε στον 'Ελιοτ. 'Αλλά το νόημα αυτό ενώ δικαιολογεί τη χρήση του για τον χαρακτηρισμό των μυθικών αναφορών στο *Μυθιστόρημα*, δε θα μπορούσε να συμβιβαστεί με τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο μύθος σε ποιήματα όπως το «Μνήμη, β'» ή «Ο βασιλιάς της 'Ασίνης». Η περιγραφή του 'Ελιοτ δείχνει πῶς στη μυθική μέθοδο ο μύθος χρησιμοποιείται σαν ένα στοιχείο δομικό· σαν ένα είδος διαγράμματος, που βοηθεῖ τον ποιητή να εκφράσει ἀντικειμενικότερα την ἐμπειρία του.

Με άλλα λόγια, ἡ μυθική μέθοδος είναι μιᾶ ἀντικειμενική συστοιχία, που ἔχει για μορφή μιᾶ μυθική ἱστορία. Με την ἐφαρμογή της ἔχουμε μιᾶ ταύτιση τῶν στοιχείων τοῦ μύθου με τὰ στοιχεία τῆς σύγχρονης πραγματικότητας, και συνεπῶς μιᾶ ταύτιση τῆς μυθικῆς ἐποχῆς με τὴ σύγχρονη. Τὸ παρὸν και τὸ παρελθὸν γίνονται ἕνα, συνυπάρχουν στὴν ἴδια χρονική στιγμή, που ἀποτελεῖ τὸν χρόνο τοῦ ποιήματος — ἔτσι ὥστε ὁ ποιητὴς μέσα στὸ ποίημα νὰ μὴν μπορεῖ νὰ συλλογίζεται τὸν ἀρχαῖο μύθο, ἀφοῦ τὸ ποίημα εἶναι ἤδη ὁ ἀρχαῖος μύθος. Με τὴν ἐξαιρεση τῆς «'Ελένης» και τῆς *Κίχλης*, σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ποιήματα που ἀναφέρει ὁ Κήλυ σὰν ὄριμα δείγματα τῆς μυθικῆς μεθόδου τοῦ Σεφέρη, ὁ ποιητὴς δὲ χρησιμοποιεῖ τὴ μυθική μέθοδο. 'Ο «Βασιλιάς τῆς 'Ασίνης» εἶναι μιᾶ περιδιάβαση στὰ ἐρείπια μιᾶς ἀρχαίας ἀκρόπολης. Τὸ τοπίο, σὲ συνδυασμὸ με τὴν ἀνάμνηση ἐνὸς ὀμηρικοῦ στίχου, γίνεται ἡ ἀφορμὴ για ἕναν στοχαστικὸ μονόλογο πάνω στὸ θέμα τῆς φθορᾶς, και ἡ ἀναφορὰ στὸν μύθο ἐξαντλεῖται σὲ ἕναν συσχετισμὸ τῆς σύγχρονης μοίρας με τὴν ἀρχαία (δὲν ὑπάρχει ἀυπαινιγμὸς στὸν 'Όμηρο» ἀλλὰ ὀνομαστικὴ ἀναφορὰ τοῦ 'Όμήρου). 'Ο συσχετισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι μιᾶ ἀντικειμενικὴ συστοιχία ἀλλὰ μιᾶ ἀντικειμενικὴ διαπίστωση. 'Ο μύθος χρησιμεῖ ἀπλῶς σὰν ἕνας ὄρος σύγκρισης, και ἡ ἀναφορὰ τῆς χρήσης του σὲ σχέση με τὴ χρήση του στὸ *Μυθιστόρημα* εἶναι ἡ ἀναφορὰ τῆς παρομοίωσης ἀπὸ τὴ μεταφορὰ. Τὸ «Μνήμη, β'» ἀνήκει στὴν παράδοση ποιημάτων ὅπως τὸ «'Η Σκιά τοῦ 'Όμήρου» τοῦ Σολωμοῦ ἢ τὸ πρῶτο μέρος τῆς ἀφιέρωσης τοῦ «Δελφικοῦ Λόγου» τοῦ Σικελιανοῦ, στὰ ὁποῖα μιᾶ μυθικὴ ἢ ἱστορικὴ μορφή ἐμφανίζεται σὰν δρᾶμα στὸν ποιητὴ. Καὶ μόνο ὁ τίτλος ἀρκεῖ για νὰ δηλώσει τὸν τρόπο τῆς λειτουργίας τοῦ χρόνου στὸ ποίημα. Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει και στὸ «Σαλαμίνα τῆς Κύπρου», ὅπου ἀκούγονται συγχωνευμένες οἱ φωνές τοῦ Αἰσχύλου και τοῦ Μακρυγιάννη.¹⁰³ 'Αλλά κι ἐδῶ ἡ ταύτιση τοῦ ἀρχαίου ποιητῆ με τὸν νεώτερο ἥρωα γίνεται, σὲ σχέση με τὸν χρόνο τοῦ ποιήματος, στὸ παρελθόν, και ἡ περιγραφή τῆς, που καλύπτει ἕνα μόνο μέρος τοῦ ποιήματος, γίνεται και πάλι με τὴ μορφή μιᾶς ἀνάμνησης. 'Η ἀναφορὰ στὴ ναυμαχία τῆς Σαλαμίνας, με τὴν ὑπονοούμενη τιμωρία τοῦ ἐχθροῦ για τὴν ὕβρι του,

λειτουργεί κι αυτή μέσα στα πλαίσια της μνήμης, από τη μία, και της προσδοκίας, από την άλλη. Τέλος, στην «Εγκωμην» δεν υπάρχει μύθος. Υπάρχει μόνο το θέαμα της ανασκαφής μιας αρχαίας πολιτείας και η περιγραφή της εμπειρίας που αισθάνεται ο ποιητής από το θέαμα αυτό.

Ο Κήλυ φαίνεται να έννοει ότι κάθε μυθολογική αναφορά που χρησιμεύει για να παραλληλίσει, με οποιονδήποτε τρόπο, τη σύγχρονη εποχή με την αρχαιότητα, αποτελεί εφαρμογή της μυθικής μεθόδου. Αν όμως συνέβαινε κάτι τέτοιο, τα όρια της μυθικής μεθόδου θα ήταν τόσο πλατιά και οι εφαρμογές της στη μετακλασσική λογοτεχνία τόσο κοινές, που ο Έλιοτ θα χρειαζόταν έναν άλλο όρο για να διακρίνει τη διαφορά της μεθόδου του Τζόυς. Αλλά ακόμη και αν δεχόμασταν την άποψη του Κήλυ, ή γνώμη του ότι το *Μυθιστόρημα* είναι ολόκληρο γραμμένο με τη μυθική μέθοδο και ότι σε ολόκληρο το έργο ακούγεται μία μόνο φωνή—ή φωνή ενός σύγχρονου Όδυσσέα, που μιλάει για λογαριασμό ενός «εμείς»¹⁰⁴—θα έμενε και πάλι αστήριχτη. Γιατί και στην περίπτωση αυτή τα περισσότερα από τα ποιήματα του βιβλίου δεν περιέχουν καμιά μυθολογική αναφορά και αναφέρονται αποκλειστικά στη σύγχρονη πραγματικότητα. Και δεν υπάρχει τίποτε που να δείχνει ότι, επειδή η μυθική μέθοδος χρησιμοποιείται σε όρισμένα 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 Θαλασσινοῦ, ένα έργο σε μία φωνή, αλλά μία σύνθεση με πολλές φωνές και με πολλά προσωπεῖα, που ἐναλλάσσονται για να ἐκφράσουν το δράμα μιᾶς σύνθετης πραγματικότητας. Μπορούμε να διακρίνουμε τρία βασικά, ἀνώνυμα, προσωπεῖα, που μιλοῦν σὲ δεκαεξί ἀπὸ τὰ εἰκοσιτέσσερα μέρη τοῦ βιβλίου. Στὰ ἔντεκα ἀπὸ τὰ μέρη αὐτὰ τὰ προσωπεῖα μιλοῦν στὸ πρῶτο πληθυντικό, μετὰ τὴ φωνὴ ἀνθρώπων που μιλοῦν γιὰ λογαριασμὸ τῶν πολλῶν (ἢ μετὰ τὴ φωνὴ πολλῶν μαζί ἀνθρώπων) ἐκφράζοντας μιὰ συλλογικὴ ἐμπειρία. Ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν στίχων διακρίνουμε ἐδῶ δύο προσωπεῖα. Τὸ ἕνα ἀκούγεται μετὰ τὴ φωνὴ ἀνθρώπων που κατοικοῦν σ' ἕναν τό-

πο κλειστὸ και που τοὺς πνίγει ἕνα αἶσθημα ἀκινήσιας (Ε', Ζ', Ι'), ἐνῶ τὸ ἄλλο μετὰ τὴ φωνὴ ἀνθρώπων που ταξιδεύουν και που τοὺς βασανίζει τὸ αἶσθημα τῆς περιπλάνησης (Α', Η'). Τίς περισσότερες φορές τὰ προσωπεῖα και οἱ φωνές αὐτές μιλοῦν μαζί, ἀφοῦ στὴν πραγματικότητα δὲν ἐκφράζουν παρὰ τίς δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου δράματος (Β', ΙΔ', ΙΘ', ΚΑ', ΚΒ', ΚΓ'). Τὰ προσωπεῖα αὐτὰ θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ φανταστοῦμε μετὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐνός οποιουδήποτε νεοέλληνα. Στὰ ἄλλα πέντε μέρη ἢ φωνὴ μιλάει περισσότερο γιὰ τὸν ἑαυτό της, ἐκφράζοντας ἕνα ἀτομικότερο συναίσθημα, εἴτε μετὰ τὴ μορφὴ ἐνός ἐσωτερικοῦ μονολόγου (ΙΗ'), εἴτε μετὰ τὴ μορφὴ μιᾶς ἀποστροφῆς πρὸς ἕνα ἀγαπημένο πρόσωπο (ΣΤ', ΙΑ', ΙΓ', ΙΕ'). Εἶναι σὰν κάποιος μέσα ἀπὸ τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων νὰ ἔχει νὰ κάνει ἕνα βῆμα ἔμπροσθε και νὰ μιᾶ γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἱστορία. Τὸν ἀνθρώπο αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν φανταστοῦμε μετὰ τὸ προσωπεῖο τοῦ Στράτη Θαλασσινοῦ. Ἐτσι τὰ περιστατικὰ τῆς ἀτομικῆς περιπέτειας ἐναλλάσσονται μετὰ τὰ περιστατικὰ τῆς ὀμαδικῆς περιπέτειας, τὰ φωτίζουν και φωτίζονται ἀπὸ αὐτὰ. Στὰ ὑπόλοιπα ὀκτώ μέρη τοῦ βιβλίου—τὰ μυθικά—διακρίνουμε τίς φωνές και τὰ προσωπεῖα τοῦ Όδυσσέα και τῶν συντρόφων του—κάποτε συγχωνευμένες μετὰ τίς φωνές τῶν Ἀργοναυτῶν—(Δ', Θ', ΙΒ', ΚΔ'), τοῦ Ὁρέστη (Γ', ΙΣΤ'), τῆς Ἀνδρομάχης (ΙΖ') και τῆς Ἀνδρομέδας (Κ'). Οἱ γραμμές αὐτῶν τῶν προσωπεῖων δὲν εἶναι ἔντονα ἀρχαῖες ἀλλὰ ἔχουν πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν σύγχρονων προσωπεῖων, χωρὶς ὥστόσο νὰ ταυτίζονται μετὰ αὐτὰ. Δηλαδή ἡ σχέση τῶν μυθικῶν ποιημάτων μετὰ τὰ μὴ μυθικά δὲν εἶναι ἀνάλογη μετὰ τὴ σχέση τῶν μυθικῶν στοιχείων μετὰ τὰ σύγχρονα στοιχεῖα στὰ μυθικά ποιήματα, ἀλλὰ μετὰ τὴ σχέση τους σὲ ποιήματα ὅπως ὁ «Βασιλιάς τῆς Ἀσίνης» μετὰ τὴ διαφορά ὅτι, ἐπειδὴ τὰ μυθικά ποιήματα δὲν εἶναι μυθολογικά ἀλλὰ ἐκφράζουν μιὰ σύγχρονη ἐκδοχὴ τοῦ ἀρχαίου μύθου, ὁ οἰοισδήποτε συσχετισμὸς τῆς ἀρχαίας μοίρας μετὰ τὴ νεώτερη γίνεται μετὰ τρόπο διακριτικότερο.

III

Ἐξέτασα τὴν πορεία τοῦ Σεφέρη ἀπὸ τὶς πρῶτες ποιητικὲς τοῦ δοκιμὲς ὡς τὸ *Μυθιστόρημα*. Ἡ ἐξέταση αὐτὴ μᾶς ἔδειξε ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς ἔκφρασης τοῦ στὸ δεύτερο βιβλίο του ἀκολούθησε ἕναν δρόμο φυσιολογικό. Ἀπομένει νὰ δοῦμε ποιὸς ἦταν ὁ ρόλος τοῦ Ἐλιοτ σ' αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη.

Ὅποιαδήποτε διερεύνηση τῶν σχέσεων δύο σύγχρονων ποιητῶν πού δὲ θὰ βασιζόταν στὴν ἐξέταση τῶν πρώτων τους ποιημάτων, εἶναι πιθανὸ νὰ ὀδηγήσει σὲ ὑπερβολὲς ἢ σὲ παρερμηνεῖες — ἰδιαιτέρως ὅταν πρόκειται γιὰ ποιητὲς πού ζεκινοῦν καλλιτεχνικά, σὲ σημαντικὸ βαθμὸ, ἀπὸ κοινὲς καταβολές. Ἀλλὰ πρὶν κοιτάξουμε ἀπὸ κοντὰ τὰ νεανικὰ ποιήματα τοῦ Σεφέρη καὶ τοῦ Ἐλιοτ, ἄς δοῦμε ποιὰ στοιχεῖα θὰ μπορούσαν νὰ εἶχαν συντελέσει στὴ διαμόρφωση μιᾶς συγγενικῆς ἰδιοσυγκρασίας.

Ἄν εἶναι ἀλήθεια ὅτι «ὁ πρωταρχικὸς φορέας τῆς πνευματικῆς καλλιέργειας εἶναι ἡ οἰκογένεια», ὅπως λέει ὁ Ἐλιοτ, ἀκαὶ ὅτι κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὸ εἶδος, ἢ νὰ ξεπεράσει ὀλότελα τὸν βαθμὸ, τῆς καλλιέργειας πού δέχτηκε ἀπὸ τὸ πρῶτο του περιβάλλον,¹⁰⁵ τότε ὀρισμένες βιογραφικὲς συμπτώσεις στοὺς δύο ποιητὲς θὰ πρέπει νὰ εἶχαν καθοριστικὴ σημασία. Ὁ Ἐλιοτ γεννήθηκε καὶ ἔζησε ὡς τὰ δεκάξι του χρόνια στὸ Σέιντ Λούις, ἕνα σημαντικὸ ἐμπορικὸ κέντρο τοῦ Μισσούρι στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα. Ὁ πατέρας του ἦταν ἕνας εὐπορὸς ἐπιχειρηματίας καὶ ἄνθρωπος μὲ γοῦστο καὶ ἀγάπη γιὰ τὴν τέχνη. Ὅμως τὸν σπουδαιότερο ρόλο στὴ διαμόρφωση τοῦ χαρακτήρα του τὸν εἶχε ἡ μητέρα του. Μὲ ἔντονες καλλιτεχνικὲς τάσεις — ἔγραφε κι αὐτὴ ποιήματα — ἀλλὰ καὶ μὲ βαθεῖα θρησκευτικὴ ἀνατροφή. Ἡ οἰκογένεια εἶχε κι ἕνα σπῆτι σὲ μιὰν ἀκτὴ τοῦ Κέηπ Ἄνν τῆς Νέας Ἀγγλίας, ὅπου πήγαινε νὰ περάσει τὰ καλοκαίρια. Γιὰ τὸν Ἐλιοτ ἡ ἀκτὴ αὐτὴ ἦταν ὁ παράδεισος τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Τοῦ ἄρεσαν οἱ περιπλανήσεις στὶς ἀκρογιαλιές καὶ

ἄκουγε μὲ δέος τὶς ἀφηγήσεις τῶν φαράδων γιὰ τὶς περιπέτειές τους μὲ τὴν ἄγρια θάλασσα τῆς περιοχῆς. Στὴν ποίησή του, σὲ στιγμὲς κρίσεως καὶ ἀποκάλυψης, ὁ Ἐλιοτ ἐπιστρέφει συχνὰ στὰ τοπία τοῦ Κέηπ Ἄνν, καὶ ὁ θαυμασμὸς του γιὰ τὸν ἥρωισμό καὶ τὴν τόλμη τῶν θαλασσινῶν διακρίνεται καὶ στὰ ὄριμα ποιήματά του. Ὅταν θὰ βρεθεῖ στὴ Βοστώνη γιὰ ἀνώτερες σπουδές, ἡ ζωὴ τῆς μεγαλόπολης θὰ τοῦ φανεῖ ἀφόρητη.¹⁰⁶ Ἡ ἐγκατάστασή του στὸ Λονδίνο καὶ ἡ ὀριστικὴ ἀποκοπὴ του ἀπὸ τὴ Νέα Ἀγγλία θὰ μετατρέψουν τὸ Κέηπ Ἄνν σὲ μιὰ περιοχὴ μυθικῆ. Τόσο μεγάλη ἦταν ἡ σημασία αὐτῶν τῶν παιδικῶν του ἐντυπώσεων, πού ὁ Ἐλιοτ σὲ μιὰν ὀμιλία του μὲ τίτλο «Ἡ ἐπίδραση τοῦ τοπίου στὸν ποιητὴ», σκέφτεται πῶς θὰ μπορούσε νὰ ὀνομάσει τὸν ἑαυτὸ του «ἕναν ποιητὴ τῆς Νέας Ἀγγλίας».¹⁰⁷

Γιὰ τὴ σημασία πού εἶχαν στὴ ζωὴ καὶ τὴν ποίηση τοῦ Σεφέρη οἱ ἀκρογιαλὲς τῆς Ἰωνίας θὰ ἦταν περιττὸ νὰ ἔλεγα πολλά. Ὅπως ὁ Ἐλιοτ ἔτσι καὶ ὁ Σεφέρης μεγάλωσε σὲ ἕνα φιλότεχνο περιβάλλον. Ἡ μητέρα του ἦταν μιὰ γυναίκα μὲ μεγάλη θρησκευτικὴ ἀφοσίωση — ἡ ἀδερφή του θὰ τὴ χαρακτηρίσει μορφὴ βιβλική.¹⁰⁸ Ὅρισμένα χαρακτηριστικὰ μιᾶς μυστικιστικῆς διάθεσης ὁ Σεφέρης θὰ πρέπει νὰ τὰ κληρονόμησε ἀπὸ αὐτήν. Ὅμως ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἰδιοσυγκρασίας φαίνεται νὰ πῆρε περισσότερα ἀπὸ τὸν πατέρα του, πού ἦταν ἄνθρωπος φιλελεύθερος καὶ αἰσθησιακός.¹⁰⁹ Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σπῆτι τῆς Σμύρνης, ἡ οἰκογένεια εἶχε κι ἕνα σπῆτι στὴ θάλασσα γιὰ τὰ καλοκαίρια.¹¹⁰ Γιὰ τοὺς θαλασσινοὺς τῆς περιοχῆς καὶ γιὰ τὸ νόημα πού ἀποχτοῦν στὴν ποίησή του, ὁ Σεφέρης μᾶς μιλά στὸ «Πάνω σ' ἕναν ξένο στίχο». Ἡ εἰκόνα μιᾶς γαλήνιας ζωῆς κι ἐνὸς εὐτυχισμένου κόσμου θὰ ταυτίζεται πάντοτε στὴν ποίησή του μὲ τὶς γραμμὲς καὶ τὰ χρώματα τοῦ θαλασσινοῦ τοπίου τῶν παιδικῶν του χρόνων. Ὅλα αὐτὰ θὰ κάνουν ἐντελῶς φυσιολογικὴ τὴν ἀντίδρασή του στοὺς πρώτους στίχους τῆς «Μαρίνας», τοῦ πρώτου ποιήματος τοῦ Ἐλιοτ πού διάβασε:

*What seas what shores what grey rocks and what islands
What water lapping the bow
And scent of pine...*¹¹¹

«Από την εποχή εκείνη ως το 1941, που διάβασα ένα απομνημόνεο στο Capetown τους Dry Salvages», γράφει ο Σεφέρης σ' έναν φίλο του έπειτα από τον πόλεμο, «και ως τώρα ακόμη που σου γράφω από τουτό το ψηλό όροπέδιο που το περιστοιχίζει ή γύμνια της στέππας, αυτή ή μοναχική πλήρη που προχωρεί άργά, έχει χαράξει μέσα στο νοῦ μου ένα από τα πιο άδρα γνώρισματά της ποίησης του "Ελιοτ". Αν αυτό σου φανεί παράξενο, θα πρέπει να συλλογιστείς πως για πολλούς από μᾶς οι πλάρες τῶν καραβιῶν ἔχουν μιὰ θέση στο παιδικό μας εικονοστάσι, όπως για ἄλλα παιδιά ή φυσιογνωμία μιᾶς μπάλας τοῦ ποδοσφαίρου ή οι φωτογραφίες τῶν προγόνων».¹¹²

Ἄλλά τὰ ἀνάλογα βιώματα ἴσως νὰ μὴν ἔβρισκαν τὴν ἔκφρασή τους σὲ τόσο συγγενικές μορφές, ἂν οἱ δύο ποιητὲς δὲν τύχαινε νὰ μαθητέψουν στὰ ἴδια ποιητικά ἐργαστήρια, σὲ μιὰν ἐποχὴ πού λογάριάζε πολὺ γιὰ τὴν ποιητικὴ τους ἀνάπτυξη. Οἱ ποιητὲς πού βοήθησαν περισσότερο τὸν "Ελιοτ" νὰ διαμορφώσει στὰ πρῶτα του ποιήματα τὴν ποιητικὴ του γλώσσα, ἦταν οἱ ἄγγλοι μεταφυσικοὶ καὶ ὀρισμένοι γάλλοι συμβολιστές. Ἐκεῖνο πού κυρίως τὸν τράβηξε σ' αὐτούς ἦταν ἡ κοινὴ τους «οὐσιαστικὴ ἱκανότητα νὰ μεταμορφώνουν τίς ἰδέες σὲ ἐμπειρίες τῶν αἰσθήσεων, νὰ μετατρέπουν τίς παρατηρήσεις τους σὲ καταστάσεις τῆς ψυχῆς».¹¹³ Τόσο στοὺς πρῶτους ὅσο καὶ στοὺς δευτέρους ὁ "Ελιοτ ἔβλεπε τὴν ἴδια προσπάθεια γιὰ τὸ συγκεκριμένο, γιὰ τὴ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στὴν ἀποκαλυπτικὴ λεπτομέρεια καὶ γιὰ τὴ συμπύκνωση ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερῆς ἐμπειρίας σὲ λιγότερες λέξεις· ἀκόμα, τίς ἴδιες ἀντιδράσεις στὴ σύγκρουση μέσα στὴν εὐαισθησία τους τῶν ἀπαιτήσεων τῆς παράδοσης μὲ τίς ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης γνώσης. Ὅμως ὁ ποιητὴς, πρὸς τὸν ὁποῖο ἔνωθε κοντότερα ἀπὸ κάθε ἄλλον, ἦταν ὁ Λαφόργκ. Εἰκόνες, ρυθμοὶ, τὰ σχέδια ὀλόκληρων ποιημάτων, ἔσωτερικοὶ μονόλογοι καὶ ἡ χρῆση τοῦ ἐλεύθερου στίχου στὰ πρῶτα του ποιήματα, διαμορφώνονται βασικὰ ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ γάλλου ποιητῆ, πού ὁ "Ελιοτ τὸν ἔνωθε, ὅπως καὶ ὁ Σεφέρης, σὰν ἕναν «μεγαλύτερο ἀδερφό».¹¹⁴ Στὴν πραγματικότητα ὁ "Ελιοτ ἔβλεπε τοὺς μεταφυσικοὺς μέσα ἀπὸ τὸν Λαφόργκ, καὶ ὁ θαυμασμός του γιὰ ὀρισμένα χαρακτηριστικά

τους, κυρίως γιὰ τὸν συνδυασμὸ τοῦ σοβαροῦ μὲ τὸ πνευματώδες, φαίνεται νὰ ὀφείλει ἀρκετὰ στὴ μαθητεία του σ' αὐτόν.

Ὁ Κορμπιέρ ἐνώνει σὲ μιὰ δευτέρη μαθητεία τὸν Σεφέρη μὲ τὸν "Ελιοτ. Τὸ παράδειγμα τῆς ποίησής του, μαζί μὲ ἐκεῖνο τοῦ Λαφόργκ, συντέλεσε ἀρκετὰ στὸν προσανατολισμὸ τοῦ "Ελιοτ σ' ἕνα εἶδος ἔκφρασης, ὅπου τὸ χιοῦμορ ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὴ σάτιρα. Ἀπὸ αὐτὸν ξεκινοῦν κάποιες ἀπὸ τίς λεκτικὲς ἐλευθεριότητες καὶ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ρεαλιστικότερα στοιχεῖα τοῦ πρῶτου "Ελιοτ. Ὅμως οὐσιαστικότερη, ἂν καὶ λιγότερο φανερὴ, εἶναι ἡ κοινὴ τους μαθητεία στὸν Μπωντλαίρ.¹¹⁵ Λίγα πράγματα θὰ μπορούσαν νὰ δείξουν καλύτερα τὰ κοινὰ σημεῖα ἀλλὰ καὶ τίς διαφορὲς τῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ "Ελιοτ καὶ τοῦ Σεφέρη ἀπὸ τὸν τρόπο πού βλέπουν καὶ οἱ δύο τὸν γάλλο ποιητὴ. Ὁ καθολικισμὸς τοῦ "Ελιοτ ἦταν ἀρκετὰ κοντὰ σὲ ὀρισμένες πλευρὲς τῆς θρησκευτικότητος τοῦ Μπωντλαίρ. Ἄλλὰ καὶ ὁ Σεφέρης, ὅπως εἶδαμε, στὴν ἀρχὴ δὲν ἔμενε ἀδιάφορος ἀπὸ ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ μπωντλαϊρικοῦ ὁράματος. Στίς σημειώσεις του γιὰ τὸ μυθιστόρημα πού σχεδίαζε τὸ 1924, ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα ρωτάει τὸν Στράτη Θελασσινὸ ποῖός εἶναι ὁ λόγος πού τὸν κάνει νὰ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ γράφει. «Γιὰ νὰ ἐλευθερωθῶ ἀπὸ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα», ἀπαντᾷ ἐκεῖνος· μιὰ ἀπάντηση τυπικὰ μπωντλαϊρικὴ, πού ὅσο κι ἂν μπορεῖ νὰ φαίνεται ἄν νεανικὴ πόζα, συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ τίς ἰδέες τοῦ Σεφέρη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γιὰ τίς σχέσεις τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς τέχνης μὲ τὴ φύση. «Ὁ ἀληθινὸς πολιτισμὸς [...]", ἔγραφε ὁ Μπωντλαίρ, «δὲ βρίσκεται στὸ γάλα, οὔτε στὸν ἀτμὸ, οὔτε στὰ τραπεζάκια ὅπου καλοῦν τὰ πνεύματα τῶν νεκρῶν. Βρίσκεται στὴν προσπάθεια νὰ ἐξαλείψει κανεὶς τὰ ἔχνη τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος».¹¹⁶ Ὁ "Ελιοτ θὰ στηριχτεῖ σὲ αὐτὲς κυρίως τίς φράσεις· γιὰ νὰ υπογραμμίσει τὸ μέγεθος τῆς σημασίας τοῦ Μπωντλαίρ.¹¹⁷ Τὸν Σεφέρη γρήγορα θὰ πάψει νὰ τὸν ἐνδιαφέρει—ἂν τὸν ἐνδιέφερε ποτὲ— ἡ θρησκευτικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος. Ἄλλωστε ὁ καθολικισμὸς τοῦ Μπωντλαίρ ἦταν μιὰ περίεργη μορφή θρησκευτικότητος, καὶ οἱ χριστιανικοὶ του ὅροι ἔχουν συχνὰ μιὰ προσωπικὴ σημασία. Ὡστόσο τὸ αἷτημα τῆς ἐνότητος τοῦ ἀνθρώπου, τῆς ἀπελευθέρωσής του ἀπὸ τὸν δαισμὸ τοῦ σώματος καὶ τῆς ψυχῆς, πού

είναι κυρίαρχο στην ποίηση του Μπωντλαίρ, είναι και το κύριο χαρακτηριστικό του δράματος του Σεφέρη. Στόν Μπωντλαίρ βέβαια αυτός ο δεισιμός έχει έναν χαρακτήρα μεταφυσικότερο· αφού η αίτια του είναι το προπατορικό αμάρτημα, και η δυνατότητα της θείας χάρης σ' αυτό τον κόσμο δεν υπάρχει, κάθε απόπειρα για λύτρωση είναι από την αρχή καταδικασμένη σε αποτυχία. Είναι αυτή η αδυναμία που θα αναγκάσει τον Μπωντλαίρ να προσπαθήσει να λύσει το πρόβλημα με αισθητικά μέσα. Έτσι η θρησκευτικότητα του θα έχει πολλά κοινά σημεία με τη μορφή της ψυχικής έξαρσης που κυριεύει τους ποιητές στις πιο δημιουργικές στιγμές τους, με τη μορφή της ανάτασης της αισθητικής εμπειρίας, και κάτι ανάλογο, όπως είδαμε, συμβαίνει με τον Σεφέρη. Αντίθετα για τον Έλιοτ η ιδέα της αμαρτίας δεν έχει κανένα νόημα, όταν δεν αναφέρεται σε σχέση με το υπερβατικό Όν. Οι απόψεις του για τη σωτηρία βασίζονται στην πίστη ότι ο Θεός είναι το υπέρτατο αγαθό, ενώ για τον Μπωντλαίρ το υπέρτατο αγαθό φαίνεται να ταυτίζεται με το υπέρτατο κάλλος — μια ιδέα πολύ αναμειγμένη με στοιχειά αισθησιακά για να μπορέσει ο Έλιοτ να τη δεχτεί. Μολαταύτα η ενασχόλησή του με το πρόβλημα του καλού και του κακού είναι ένας από τους λόγους που κάνουν τον Έλιοτ να πιστεύει ότι ο Μπωντλαίρ είναι μεγάλος ποιητής.¹¹⁸

Αλλά για να έρθουμε σε πρακτικότερα θέματα. Ο Σεφέρης και ο Έλιοτ, σε ανύποπτο μεταξύ τους χρόνο, συμφωνούν πως η σπουδαιότητα του Μπωντλαίρ οφείλεται κυρίως σε δύο λόγους: πρώτα, στην τόλμη του να συγχωνεύει στους στίχους του ετερόκλητα στοιχεία, ακόμα και στοιχεία που ως τότε θεωρούνταν αντιποιητικά — «ένα τυπικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης ποιητικής ιδιοσυγκρασίας»¹¹⁹ και δεύτερο, και σπουδαιότερο, για την ποιότητα και τη δύναμη της έκφρασής του. «Δεν είναι απλώς με τη χρήση εικόνων από την κοινή ζωή», γράφει ο Έλιοτ, «ούτε απλώς με τη χρήση εικόνων από τη θλιβερή ζωή μιας μεγάλης πρωτεύουσας· είναι με την ανύψωση (elevation) των εικόνων αυτών στην πρώτη ένταση (first intensity) — με το να τις παρουσιάζει όπως είναι αλλά και ταυτόχρονα κόνοντάς τις ν' αντιπροσωπεύουν πολύ περισσότερα από τον εαυτό τους — που ο Μπων-

τλαίρ δημιούργησε έναν τρόπο έκφρασης και διατύπωσης για τους άλλους».¹²⁰ Και ο Σεφέρης: «Αν αξίζει κάτι ο Μπωντλαίρ δεν είναι για τα συρματοπλέγματα που έβαλε να μην πατήσουν οι "άστοι" το περιβόλι του», δηλαδή για τη «σαρκολαγνεία, αλγολαγνεία, πλήξη, σατανισμό και ωραιοπάθειά» του, «αλλά για το ύψος και την πειθαρχία της τέχνης του, γιατί ξεναβρήκε κάτι πολύ απλό που είχαμε ξεχάσει, ότι κάθε λέξη σ' ένα ποίημα λογαριάζει, για τον κλασικισμό του τέλος πάντων, για να μεταχειριστώ μια γαλλική έκφραση, τις ιδιότητες εκείνες που τον κάνουν να δίνει το ένα χέρι στον Racine και με το άλλο να δείχνει δρόμους που δεν τους υποψιάζομαστε».¹²¹

Το νόημα των έργων που χρησιμοποιούν οι δύο ποιητές για να περιγράψουν την ποίηση του Μπωντλαίρ είναι βασικά το ίδιο, όμως ένα προσεχτικότερο κοίταγμα τους θα μάς βοηθούσε να καταλάβουμε καλύτερα τη διαφορά της όπτικης τους γωνίας. Με ανύψωση στην πρώτη ένταση ο Έλιοτ έννοει την έκφραστική ένταση που είναι χαρακτηριστικό της μεγάλης ποίησης και που οφείλεται κυρίως στην τεχνική δύναμη του ποιητή. Αλλά όχι μόνο αυτό. Μολονότι πιστεύει πως είναι η τεχνική δύναμη που κάνει μεγάλο έναν ποιητή, ο Έλιοτ θεωρεί ότι δεν είναι αρκετό να περιορίζουμε την κριτική εξέταση ενός μεγάλου ποιητή στα όρια της λογοτεχνικής κριτικής. Κι αυτό γιατί είναι βέβαιος πως κάθε μεγάλη ποίηση ασχολείται με την ηθική, και πως το ενδιαφέρον ενός ποιητή για τα τεχνικά θέματα είναι μια ένδειξη ενδιαφέροντος και για τα ηθικά θέματα.¹²² «Πρώτη ένταση» φαίνεται λοιπόν να σημαίνει την έκφραστική ένταση που το κατόρθωμά της δεν είναι άσχετο με την προσπάθεια του ποιητή να εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και τα αισθήματά του για το ηθικό πρόβλημα της εποχής του. Για τον Σεφέρη οι λέξεις «ύψος» και «πειθαρχία» περιορίζονται στο έκφραστικό πρόβλημα. Είναι φανερό ότι για αυτόν η λέξη «ύψος», στην όποια διακρίνει κανείς κάτι από το νόημα του Λογγίνου,¹²³ σημαίνει πρώτα απ' όλα ένταση — όπως είδαμε ο Σεφέρης διακρίνει τον μείζονα ποιητή από την «υψηλότερη ένταση», με την όποια συντονίζει την ευαισθησία του με το ποιητικό ρήμα. Η λέξη «πειθαρχία» σημαίνει τεχνική

δεξιότητα και έχει σχέση με την ακρίβεια του συντονισμού της ευαισθησίας με το ποιητικό ρήμα, που είναι το κύριο χαρακτηριστικό της κλασσικής ιδιοσυγκρασίας. Ένα πράγμα που θα έπρεπε ακόμα να προσέξουμε είναι ότι στους δασκάλους που ο Σεφέρης αναφέρει ότι του προμήθεσε ο Μπωντλαίρ («Valéry, Gide, Racine κτλ.»),¹²⁴ το όνομα του Λαφόργκ, που συγγενεύει αρκετά με τον Μπωντλαίρ στη χρήση εικόνων από τη ζωή της σύγχρονης μεγαλούπολης, δεν υπάρχει (ο Έλιοτ αναγνωρίζει την κοινή όφειλή του στον Μπωντλαίρ και τον Λαφόργκ ως προς αυτό το σημείο).¹²⁵ Παρά τα ρεαλιστικά του στοιχεία, ο Μπωντλαίρ συνδέεται περισσότερο με τη μουσική πλευρά της ιδιοσυγκρασίας του Σεφέρη, πράγμα που το δείχνει και ο συσχετισμός του με τον Βαλερύ.

Από την πλευρά όμως των κοινών θεωρητικών καταβολών του Σεφέρη και του Έλιοτ, οι σημαντικότερες είναι εκείνες που ξεκινούν από την κοινή μαθητεία τους στον Ρεμύ ντε Γκουρμόν. Οι ιδέες τους για τη σύσταση και τη σημασία της ευαισθησίας στην ποιητική δημιουργία και την αισθητική εμπειρία, για τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο ως καλλιτέχνη και τον άνθρωπο στην καθημερινή του ζωή, ή ανάμεσα στο έργο τέχνης και τον δημιουργό του, για τη σχέση του καλλιτέχνη με την εποχή του, όφειλουν πολλά στις πρωτοποριακές για την εποχή τους ιδέες του Γκουρμόν.¹²⁶ Ένθερμος κήρυκας της αρχής ότι η τέχνη προηγείται της αισθητικής και ότι γι' αυτό η αισθητική πρέπει να είναι μια έρμηνεία και όχι μια θεωρία της τέχνης, ο Γκουρμόν ήταν αντίθετος με την άποψη ότι η ιδέα του ώραιού είναι αμετάβλητη και ότι είναι δυνατόν να υπάρχει ένα απόλυτο γούστο. Η γνώμη του ήταν ότι, σύμφωνα με τον ίδιο τον όρισμό του ιδεαλισμού, το Αμετάβλητο δε θα μπορούσε να το αισθανθεί κανείς παρά μόνο εάν κάτι το προσωπικό και πρόσκαιρο, και ότι το Απώλυτο, αν υπάρχει, είναι ασύλληπτο και συνεπώς ανέκφραστο. Για τον Γκουρμόν το έργο τέχνης υπάρχει μόνο χάρι στη συγκίνηση που μεταδίδει, και για τον προσδιορισμό του ώραιού είναι αρκετός ο προσδιορισμός και ο χαρακτηρισμός της φύσης αυτής της συγκίνησης. Κάτι τέτοιο φυσικά μάς οδηγεί από τη μεταφυσική στον χώρο των αισθήσεων, από την καθαρή ιδέα στη φυσική ευχαρίστηση.¹²⁷ Σ' αυτόν

τόν νατουραλιστικό σχετικισμό βασίζονται κατά ένα μέρος οι απόψεις του Σεφέρη και του Έλιοτ για τον ρόλο της φυσιολογίας στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Στά δοκίμια του Έλιοτ για τους έλσαβετιανούς δραματικούς ποιητές βρίσκουμε μια πιστή εφαρμογή και μια παραπέρα ανάπτυξη των αρχών του Γκουρμόν. «Οχι μόνο με τη χρησιμοποίηση ορισμένων λέξεων ή φράσεων αλλά και με τη συγκεκριμένη αναφορά του στο όνομα του «μεγάλου κριτικού», ο Έλιοτ αναγνωρίζει την όφειλή του.¹²⁸ Και αν ο Σεφέρης καταφεύγει σε κάποιες απόψεις του Έλιοτ για τους άγγλους μεταφυσικούς για να περιγράψει τη λειτουργία της γλώσσας του Καβάφη, αυτό συμβαίνει γιατί ήταν ήδη εξοικειωμένος μ' αυτές από τη μελέτη του έργου του Γκουρμόν. Από το πρόβλημα του ύφους φαίνεται να ξεκινάει, ακόμη, και ο όρισμός της «άντικειμενικής συστοιχίας». Είδαμε ότι από τους δύο τύπους συγγραφέων που διακρίνει ο Γκουρμόν, τον συγκινησιακό και τον όπτικό, αυτός που είναι περισσότερο προικισμένος για να γίνει ένας αληθινός καλλιτέχνης είναι ο δεύτερος, γιατί μόνο η όπτική μνήμη είναι ικανή να δημιουργήσει συγκεκριμένο ύφος, δηλαδή το ύφος στο οποίο έχει διοχετευθεί ολόκληρη η ευαισθησία. Το ύφος του συγκινησιακού είναι άφηρημένο, γιατί η ευαισθησία του δεν έχει απομοιωθεί ολόκληρη από την έκφραση. Ωστόσο ο Γκουρμόν είναι αντίθετος όχι μόνο με το άφηρημένο ύφος αλλά και με τις άκρατες περιπτώσεις του συγκεκριμένου, γιατί βλέπει και σ' αυτές ένα είδος αφαίρεσης. Ο καλύτερος συγγραφέας είναι εκείνος που έχει την ικανότητα να συνδυάζει την όπτική μνήμη με τη συγκινησιακή: «Αν με την όπτική μνήμη», γράφει, «ο συγγραφέας κινητοποιήσει και τη συγκινησιακή, αν έχει τη δύναμη ανακαλώντας ένα υλικό θέαμα να ξαναβρεθεί ακριβώς στη συγκινησιακή κατάσταση που του δημιούργησε αυτό το θέαμα, τότε κατέχει, ακόμα κι όταν είναι αμόρφωτος, ολόκληρη τη συγγραφική τέχνη».¹²⁹

Βλέπουμε πόσο κοντά σ' αυτή την περιγραφή βρίσκεται ο όρισμός του Έλιοτ. Με την εξαίρεση του όρου «άντικειμενική συστοιχία», ο Έλιοτ φαίνεται να παραφράζει τον Γκουρμόν. Και είναι το νόημα αυτού του όρου, που προσδιορίζει τις κοινές διαφορές των δύο ποιητών από τον γάλλο θεωρη-

τικό. Ἡ ἔννοια τῆς «ἀντικειμενικῆς συστοιχίας» εἶναι μιὰ πλευρὰ τοῦ θέματος τῆς ἀπόσβεσης τῆς προσωπικότητας τοῦ καλλιτέχνη, μὲ τὴν ὁποία ὁ ὑποκειμενισμὸς τοῦ Γκουρμόν, ποὺ πρέσβευε τὴν ἐπιμονὴ στὴν ἔκφραση τοῦ προσωπικοῦ στοιχείου καὶ τὴν ἐπιδίωξη τῆς πρωτοτυπίας, φαίνεται ἀσυμβίβαστος. Ἐφόσον ὁ κόσμος ὑπάρχει μόνο σὰν μιὰ προσωπικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἀτόμου, πιστεῦε ὁ Γκουρμόν, τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα δὲν πρέπει νὰ εἶναι παρὰ μιὰ ἀντανάκλαση τῆς προσωπικότητάς του, καὶ ὁ μόνος λόγος ποὺ ἔχει κανεὶς γιὰ νὰ γράφει εἶναι ἡ πρωτοτυπία.¹³⁰ Μολαταῦτα, οἱ ἐξηγήσεις τοῦ Γκουρμόν δείχνουν ὅτι, κατὰ βάθος, οἱ ἀπόψεις του στὸ σημεῖο αὐτὸ δὲν εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετες ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ Σεφέρη καὶ τοῦ Ἐλιοτ. Γιατὶ πιστεῦε ὅτι ὁ συγγραφέας, ἀναζητώντας τὴν ἔκφρασή του στὰ βάθη τῆς εὐαισθησίας του, ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ θησαυρισμένη ἐμπειρία τῆς ἐποχῆς του καὶ ἔτσι ἐκφράζει καὶ τὰ συναισθήματα τῆς γενιᾶς του. Τὸ θέμα τῆς ἀπόσβεσης τῆς προσωπικότητας μᾶς φέρνει ἀναγκαστικὰ στὸ θέμα τῆς παράδοσης, ἡ ὁποία γιὰ τὸν Γκουρμόν εἶναι ἓνα ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἔκφραση τῆς ἀτομικότητας τοῦ συγγραφέα.¹³¹ Ὅσῳ ὁ Γκουρμόν εἶχε τὴν ἐπίγνωση ὅτι ἡ ἀπόλυτη πρωτοτυπία εἶναι κάτι τὸ ἀδιανόητο — καὶ ἡ περίφημη θέση τοῦ Σεφέρη ὅτι «δὲν [...] ὑπάρχει παρθενογένεση στὴν τέχνη»,¹³² φαίνεται νὰ ὀφείλει τὴ διατύπωσή της σὲ μιὰ φράση ἀπὸ τὸ *Promenades Littéraires* («il n'est pas, dans la littérature [...], de génération spontanée»)¹³³ Μὲ τὸν Γκουρμόν τὸν Σεφέρη τὸν συνδέει ἀκόμη καὶ ἡ συμφωνία τους γιὰ τὴ σημασία τοῦ ὑποσυνείδητου στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία¹³⁴ (ὁ Ἐλιοτ ἦταν λιγότερο δύσπιστος σ' ἓναν ἐνεργητικότερο ρόλο τῆς διάνοιας), καὶ τὸ παγανιστικὸ στοιχεῖο τῆς ιδιοσυγκρασίας τους — εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι καὶ οἱ δύο συσχετίζουν τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία μὲ τὴν ἐμπειρία τῆς ἐρωτικῆς πράξης.¹³⁵

(Ἀπ' ὅλα αὐτὰ γίνεται εὐνόητο ὅτι ὁ Γκουρμόν ἦταν μιὰ γέφυρα ποὺ ὀδήγησε τὸν Σεφέρη καὶ τὸν Ρίτσαρντς. Ἡ ἀποψη ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἡ γλῶσσα τοῦ ζωικοῦ ἐνστίκτου, ἡ γλῶσσα τῆς εὐαισθησίας, καὶ ἡ ἐπιστήμη ἡ γλῶσσα τῆς διάνοιας, δηλαδή τοῦ γνωστικοῦ ἐνστίκτου, εἶναι ἡ βάση τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας τοῦ Γκουρμόν. Σύμφωνα μ' αὐτὴν, ἡ τέχνη ὑπηρετεῖ

τὴ ζωὴ μὲ τὴ συγκινησιακὴ τῆς ἀξία, εἶναι μιὰ γλῶσσα τῶν αἰσθήσεων ποὺ προσφέρει μιὰν ἀπόλαυση ἀνάλογη μὲ τὴν ἐρωτικὴ. Ἀπεναντίας, ἡ διάνοια θέλει νὰ κατανοήσῃ τὴ ζωὴ, γι' αὐτὸ περιορίζεται μόνο στὴ σύλληψη τῆς διανοητικῆς τῆς οὐσίας, πράγμα ποὺ τὴν κάνει νὰ βλέπει τὴν πραγματικότητα μέσα ἀπὸ μιὰν ἀφαίρεση.¹³⁶ Ἡ πεποίθηση τοῦ Γκουρμόν ὅτι ἀκόμα καὶ ὅταν εἶναι παραπλανητικὴ, μιὰ ἐμπειρία τῶν αἰσθήσεων εἶναι φυσιολογικὰ ἀληθινὴ καὶ μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα μὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη ζωτικὴ ἐμπειρία,¹³⁷ φαίνεται σὰν μιὰ πρώτη μορφή τῆς ιδέας τοῦ Ρίτσαρντς γιὰ τὴς «ψευδο-δηλώσεις». Ἄν σ' αὐτὰ προσθέσουμε καὶ τὴ βεβαιότητα ὅτι ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση διακρίνεται ἀπὸ τὴς ἄλλες συγκινήσεις ἀπὸ τὴν ἔντασή της, ὅτι ἡ διαφορά τῆς δηλαδή δὲν εἶναι διαφορά εἰδούς,¹³⁸ θὰ δοῦμε ὅτι ἡ γλωσσικὴ θεωρία τοῦ Γκουρμόν δὲν εἶναι παρὰ μιὰ λιγότερο ἐπεξεργασμένη μορφή τῆς θεωρίας τοῦ Ρίτσαρντς γιὰ τὴς δύο χρήσεις τῆς γλώσσας).

Ὅλα αὐτὰ κάνουν ἀκόμα πιὸ ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη νὰ κοιτάζουμε τὴς σχέσεις τοῦ Σεφέρη μὲ τὸν Ἐλιοτ μέσα ἀπὸ τὸ σωστὸ τους πρίσμα: μὲ τὴ σύγκριση τῶν ποιημάτων ποὺ ἔγραψε ὁ Σεφέρης πρὶν ἀπὸ τὴ γνωριμία του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἐλιοτ, μὲ τὰ ποιήματα τοῦ Ἐλιοτ πρὶν ἀπὸ τὴν *Ἐρημὴ Χώρα*. Ἡ παραβολὴ θὰ ἔπρεπε νὰ περιλάβει ἔχι μόνο τὰ πρῶτα βιβλία τους ἀλλὰ καὶ τὰ ποιήματα ποὺ ἔγραψαν πιὸ πρὶν, ὅταν ἀκόμη ἡ φωνὴ τους ἦταν ἀδιαμόρφωτη, καὶ ποὺ γι' αὐτὸ δὲν περιλαμβάνονται στὸ κύριο σῶμα τοῦ ποιητικοῦ τους ἔργου.

Ἡ γνωριμία τοῦ Ἐλιοτ μὲ τὴν ποίηση τῶν γάλλων συμβολιστῶν ἔγινε τὸ 1908, ὅταν ὁ ποιητὴς ἦταν φοιτητὴς στὸ Χάρβαρντ.¹³⁹ Τὸ πρῶτο ἀποτέλεμά της φαίνονται τὰ τρία ποιήματα ποὺ ὁ Ἐλιοτ δημοσίευσε τὸ 1909 καὶ τὸ 1910 στὸ *Harvard Advocate*, τὸ περιοδικὸ τοῦ Πανεπιστημίου. Οἱ τίτλοι τους εἶναι ἐνδεικτικοί: «Nocturne», «Humouresque», («Spleen»). Σχετικὰ μὲ τὸ κοινὸ ἔδαφος τῶν ποιημάτων αὐτῶν μὲ μερικὰ στιχοῦργήματα τοῦ Σεφέρη πρὶν ἀπὸ τὴ *Στροφή*, θ' ἀρκοῦσαν ὀρισμένοι σφαιρικοὶ τίτλοι: «Νυχτιάτικο», «Στερνὰ λόγια κάποιου ποὺ αὐτοκτόνησε», «Plainte».¹⁴⁰

Τὸ τελευταῖο, γραμμένο στὰ γαλλικά — θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ οἱ δύο ποιητὲς ἔγραψαν ποιήματα στὰ γαλλικά¹⁴¹ — συγγενεῖ μετὰ τὸ «Nocturne» ὄχι τόσο μετὰ τὴν διάθεσιν, ποῦ στὸν Ἐλιοτ εἶναι σκωπτικότερη, ἀλλὰ μετὰ τὴν προβολὴ τοῦ αἰσθηματος πάνω σὲ σαιξπηρικοὺς ἥρωες — ἕνα χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνικῆς τοῦ Λαφόργκ (στὸν Ἐλιοτ βλέπουμε τὸν Ρωμαῖο καὶ τὴν Ἰουλιέτα, στὸν Σεφέρη τὴν Ὁφελία καὶ τὸν Ἀμλετ). Τὸ «Humouresque» εἶναι μιὰ ὁμολογημένη μίμηση τοῦ Λαφόργκ, μετὰ τὴν μαριονέτα τοῦ ποιητῆ νεκρῆ καὶ τὸν ἴδιο νὰ σχολιάζει τὸ γεγονός μετὰ τὴν εἰρωνικὴ διάθεσιν τοῦ δανδῆ. Στὸ «Spleen» ἔχουμε μιὰ χιουμοριστικὴ προσωποποίηση τῆς ζωῆς μετὰ τὴν μορφή ἑνὸς μεσόκοπου, κομψοῦμένου καὶ λίγο φαλακροῦ κυρίου, ποῦ ἔχει ἀρχίσει νὰ χάνει τὴν ὑπομονὴν τοῦ ἔξω ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ Ἀπόλυτου. Ἡ ἀτιμωσφαιρα τῶν ποιημάτων αὐτῶν καὶ οἱ χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειές τους, ποῦ θὰ ἦταν ἀνιαρὸ νὰ τις περιγράψω, τὰ κάνουν νὰ μοιάζουν μετὰ διδύμα ἀδέρφια τοῦ «Fog».

Ἐξίσου σημαντικὰ γιὰ τὴ σύγκρισιν ποῦ ἐπιχειρῶ εἶναι καὶ κάποια ἀπὸ τ' ἄλλα ποιήματα ποῦ γράφτηκαν πρὶν ἀπὸ τὴ γνωριμία τοῦ Ἐλιοτ μετὰ τοὺς ἄλλους συμβολιστὰς. Τὰ πρωτόλεια αὐτὰ ἀκολουθοῦν βέβαια σὲ γενικὲς γραμμὰς τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀγγλικῆς ποιήσεως τοῦ τέλους τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ὅμως κάποια βιωματικὰ στοιχεῖα, ποῦ διακρίνονται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, δείχνουν πῶς οἱ ρίζες τῆς συγγένειας τῶν δύο ποιητῶν ξεκινοῦν ἀπὸ στρώματα πολὺ βαθιά, πέρα ἀπὸ τὴ μαθητεία τους στοὺς ἴδιους δασκάλους. Ἄλλωστε ἡ ἴδια ἐπιλογή τῶν κοινῶν δασκάλων δείχνει πόσο συγγενικὴ εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ εὐαίσθησί τους. Ἔτσι βλέπουμε ὅτι τὸ αἶσθημα τοῦ χρόνου ποῦ φεύγει καὶ τῆς φθορᾶς ἐμφανίζεται στοὺς δύο ποιητὰς ἀπὸ τοὺς πρώτους κιόλας στίχους τους. Ἡ ἀνακρεόντεια διάθεσιν, ποῦ φέρνει πολὺ κοντὰ ἕνα «Τραγούδι» («Song») τοῦ Ἐλιοτ μετὰ ἕνα «Νυχτιάτικο» τοῦ Σεφέρη, διατυπώνεται μετὰ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς συγκριμένης ποιητικῆς παράδοσης, ὅμως κάτω ἀπὸ τὴν ἔκφραστικὴ κοινοτυπία ὑποπτεύεται κανεὶς τὴν παρουσίαν ἑνὸς πολὺ κοινοῦ στοὺς δύο ποιητὰς προσωπικοῦ συναισθήματος. Τὸ ἴδιο θὰ ἔλεγα καὶ γιὰ τὸ αἶσθημα τῆς φθορᾶς τοῦ ἐρωτικοῦ αἰσθηματος σ' ἕνα ἄλλο «Τραγούδι» τοῦ Ἐλιοτ:

*When we came home across the hill
No leaves were fallen from the trees;
The gentle fingers of the breeze
Had torn no quivering cobweb down.*

*The hedgerow bloomed with flowers still,
No withered petals lay beneath;
But the wild roses in your wreath
Were faded, and the leaves were brown.¹⁴²*

Οἱ στίχοι αὐτοὶ μᾶς ὀδηγοῦν σ' ἕνα βίωμα ἀνάλογο μετὰ ἐκεῖνο τοῦ «Αὐτοκινήτου», ὅπου βρίσκουμε μιὰν ἐπιτυχημένη ἀνάμιξιν τοῦ ρεαλιστικοῦ μετὰ τὸ συμβολικὸ στοιχεῖο, στὴν περιγραφή τῶν αἰσθημάτων ἑνὸς ἀντρα καὶ μιᾶς γυναίκας ἔπειτα ἀπὸ μιὰ συνάντησή τους. Ὅμως τὸ πιὸ σημαντικό εἶναι μιὰ εἰκόνα στὰ δύο ποιήματα, ποῦ δείχνει πῶς οἱ δύο ποιητὰς ὄχι μόνο νιώθουν ἀλλὰ καὶ «βλέπουν» ὀρισμένα πράγματα μετὰ τὸν ἴδιο τρόπο. Γιὰ νὰ περιγράψουν ἕνα αἶσθημα ποῦ ἔχει φθαρεῖ, εἴτε τὴν ἴδια τὴ στιγμή τῆς ἀνάλωσής του («Αὐτοκίνητο»), εἴτε γιὰτὶ δὲν ἀναλώθηκε παρὰ τὴν εὐκαιρία ποῦ τοῦ εἶχε δοθεῖ («Τραγούδι»), χρησιμοποιοῦν μιὰ παρόμοια αἰσθησιακὴ εἰκόνα ποῦ ἀντιφάσκει τὸ ἴδιο τὸ αἶσθημα: μιὰν εἰκόνα δηλαδὴ ποῦ μετὰ ἄλλα συμπραζόμενα θὰ ὑπέβαλλε τὴν αἴσθησιν τῆς ἐρωτικῆς εὐτυχίας. Τὰ «ἀπαλὰ δάχτυλα τῆς αὔρας» ποῦ περνοῦν πάνω ἀπὸ φύλλα (τὸ σύμβολο τοῦ αἰσθησιακοῦ ἔρωτα) σκεπασμένα ἀπὸ ἴστους ἀράχνης (τὸ σύμβολο τῆς ἐρήμωσης) χωρὶς νὰ κατορθώνουν νὰ τοὺς σκίσουν («Τραγούδι»), δίνουν ἕνα αἶσθημα τοῦ κενοῦ ἀνάλογο μετὰ τὸ αἶσθημα τοῦ ἀδειοῦ ποῦ προκαλοῦν, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ συνάντησιν, «Ἦ ἀγέρα [τὰ] δάχτυλα στὴ χῆτη» καὶ τὰ «μῦλια στὴν κοιλιὰ» («Αὐτοκίνητο»). Τέτοιες στιγμές, ὅπου ἕνα δυνατὸ καὶ πολύπλοκο συναίσθημα ἔκφραζεται μετὰ εἰκόνας μεγάλης ὀπτικῆς πυκνότητος, ὑπάρχουν πολλές στὴν πρώτη περίοδον τῶν δύο ποιητῶν καὶ εἶναι τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς συγγένειάς τους. Ἀκόμα καὶ στίς περιπτώσεις ποῦ οἱ εἰκόνας αὐτὲς ξεκινοῦν ἀπὸ ἄλλους ποιητὰς, ἐκεῖνο ποῦ τις διακρίνει ἀπὸ τὴν πηγὴν τους εἶναι μιὰ μεγαλύτερη ὀλικότητα, ποῦ συγχερατῆ τὴ συναι-

σθηματική διάχυση και δίνει μια μεγαλύτερη οπτική καθαρότητα. Οι στίχοι π.χ. «Κι είναι η ζωή ψυχρή ψαρίσια» («Fog») και «And Life, a little bald and gray» («Spleen»),¹⁴³ που φαίνονται να βγαίνουν από τον στίχο «Ah! que la Vie est quotidienne» («Complainte sur certains ennuis»)¹⁴⁴ ή τον «Oh! la vie est trop triste» («Soir de Carnaval»),¹⁴⁵ ή και από τους δύο μαζί, μοιάζουν μεταξύ τους περισσότερο απ' όσο ο καθένας με τους στίχους του Λαφόργκ. Το ίδιο θα λέγαμε και για τους στίχους «And feel as if I have mounted on my hands and knees» («Potrait of a Lady»)¹⁴⁶ και «οι διανοούμενοι που σκαρφαλώνουν στο ίδιο τους κεφάλι» («Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη»), που μιλάν από τις άπωτερες καταβολές τους τη διακρίνουμε σε κάποιους άλλους στίχους του Λαφόργκ:

*Quand ce jeune homm' rentra chez lui,
Quand ce jeune homm' rentra chez lui;
Il prit à deux mains son vieux crâne,
Qui de science était un puits!*

(«Complainte du pauvre jeune homme»)¹⁴⁷

Το ίδιο χαρακτηριστική μου φαίνεται και η ανάγκη που οδηγεί τον Σεφέρη και τον Έλιοτ, από τις πρώτες τους κιόλας προσπάθειες, σε μια συγκεκριμένη μυθική περιοχή. Είναι μια σύμπτωση που θα μπορούσε να φανεί σαν μια συνηθισμένη συνάντηση σ' έναν κοινό τόπο, αν στην πραγματέυση από τους δύο ποιητές του αρχαίου μύθου δεν υπήρχε μια πρόθεση πέρα από τις προθέσεις της τρέχουσας μυθολογικής λογοτεχνίας. Ένα από τα πρώτα νεανικά ποιήματα του Έλιοτ έχει τον τίτλο «Το παλάτι της Κίρκης» και σχολιάζει την επίσκεψη του Όδυσσέα και των συντρόφων του στο νησί της θεάς:

*Around her fountain which flows
With the voice of men in pain,
Are flowers that no man knows.
Their petals are fanged and red
With hideous streak and stain;*

*They sprang from the limbs of the dead. —
We shall not come here again.*

*Panthers rise from their lairs
In the forest which thickens below,
Along the garden stairs
The sluggish python lies;
The peacocks walk, stately and slow,
And they look at us with the eyes
Of men whom we knew long ago.¹⁴⁸*

Έξωτερικά το ποίημα αυτό φαίνεται σαν ένα από τα μυθολογικά ποιήματα της βικτωριανής εποχής. Όμως όσο κι αν πατάει σ' αυτή την παράδοση (μωφ φαίνεται πώς όφείλει αρκετά στους «Λωτοφάγους» του Τέννυσον), δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι δημοσιεύεται¹⁴⁹ (και πιθανότατα γράφεται) τον ίδιο χρόνο που ο Έλιοτ κάνει τη γνωριμία του με το έργο του Λαφόργκ, ένα από τα άμεσα αποτελέσματα της όποιας ήταν ένα ποίημα σαν το «Nocturne». Πιστεύω πως θα πρέπει να δούμε το «Παλάτι της Κίρκης» όχι μόνο μέσα από τον Τέννυσον αλλά και μέσα από αυτό το «σαιξπηρικό» ποίημα του Έλιοτ: τόσο γιατί το συναίσθημα που εκφράζει το «Nocturne» ξεκινάει από το ίδιο βίωμα, αλλά και γιατί και στα δύο διακρίνει κανείς απέναντι στο λογοτεχνικό μύθο μια διάθεση πιο προχωρημένη από εκείνη της αγγλικής ποίησης του 19ου αιώνα. Ο μύθος στα ποιήματα αυτά φαίνεται να χρησιμεύει λιγότερο σαν μια θεματική πηγή και περισσότερο σαν ένα είδος εκφραστικού μέσου. Η περιγραφή του έξωτικού κήπου και των ανθρώπων που έχουν μεταμορφωθεί σε ζώα, με το αίσθημα της έρωτικής φοβίας που δηλώνει, προαναγγέλλει τη μετέπειτα δυσπιστία του Έλιοτ απέναντι στην έρωτική πράξη, και μου φαίνεται η πρώτη, ένστικτώδης ακόμη, απόπειρα εφαρμογής της μυθικής μεθόδου.

Είδαμε πως οι πρώτοι «ομηρικοί» στίχοι των Ποιημάτων του Σεφέρη είναι οι κοντραρίμες του «Οι σύντροφοι στον Άδη», που γράφονται τον Μάρτιο του 1928.¹⁵⁰ Όσο τόσο η Όδύσσεια σαν πηγή ύλικού μιας άντικειμενικής συστοιχίας απασχολούσε τον Σεφέρη και πιο πριν, από το φθι-

νόπρωο του 1925, όταν με τις κοντραρίμες βρισκόταν ακόμη στο στάδιο τών πειραματισμών του.¹⁵¹ Σ' αυτό θά πρέπει νά τόν ενθάρρυνε και τὸ παράδειγμα τοῦ Τουλέ, πού σέ κάποιες κοντραρίμες του χρησιμοποιεῖ περιστατικά τῆς Ὀδύσσειας με μοντέρνο τρόπο:

*Circé des bois et d'un rivage
Qu'il me semblait revoir
Dont je me rappelle d'avoir
Vu l'ombre et le breuvage...*

(XIX)¹⁵²

Στὸ ἡμερολόγιο τοῦ Σεφέρη σώζεται, με ἡμερομηνία 14 Φεβρουαρίου 1926, μιὰ στροφή ἀπὸ μιὰ «Γλώσσα στὴν Ὀδύσσεια», πού ἀσχολεῖται με τὸ ἐπεισόδιο πού «σχολιάζει» καὶ ὁ Ἐλιοτ:

*... καὶ γιὰ νὰ βροῦμε, θεοί, τί φοβίχη!
τὴν ἄνομη ἱστορία
πού λέει πὼς ἦταν μιὰ κυρία
πού τὴν ἔλεγαν Κίρκη.¹⁵³*

Ὁ εἰρωνικός τόνος αὐτῶν τῶν στίχων δημιουργεῖ ἀνάμεσα στὸν ἀφηγητὴ καὶ τοὺς ἄλλους τῆς ἀφήγησής του μιὰ σχέση πού δὲν ἀφήνει ἀμφιβολία γιὰ τὸ εἶδος τῆς μυθικῆς ἀναφορᾶς. Τὸ ποίημα δὲν εἶναι μιὰ «γλώσσα» στὴν Ὀδύσσεια ἀλλὰ τὸ ἀντίθετο· τὸ χωρίο τῆς Ὀδύσσειας εἶναι μιὰ «γλώσσα» στὸ ποίημα, με τὸ ὁποῖο ὁ Σεφέρης προσπαθεῖ νὰ περιγράψει ἕνα προσωπικὸ περιστατικὸ. «Θὰ μπορούσα νὰ γράψω δώδεκα κεφάλαια ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Ὀδύσσεια, ἀλλὰ ἀνάποδα», ἔγραφε πέντε μῆνες πρὶν σχολιάζοντας μιὰ σελίδα ἀπὸ τὸ *L'Orme du mail* τοῦ Ἀνατόλ Φράνς πού κάνει λόγο γιὰ τὸν Ὀμηροὺ σάν πηγὴ ἐμπνεύσεως τῶν κλασσικῶν συγγραφέων.¹⁵⁴ Οἱ παραπάνω στίχοι φαίνονται σάν μιὰ προσπάθεια συγγραφῆς ἐνὸς τέτοιου κεφαλαίου. Μιὰ δίδυμη παραλλαγή τους συναντᾶμε καὶ σὲ μιὰν ἄλλη κοντραρίμα τῆς ἴδιας ἐποχῆς:

*Νησι γλυκὸ καὶ βολικὸ
με τὸ διπλὸ ἀκρογιάλι
σάν τῆς γυναίκας τῆ μασκάλη
καὶ σάν τὸν ἀφαλὸ.*

*Κι ἡ Καλυψὼ κάθε πρωὶ
νά φέρνει τὸ κορμί της
ἀνήσυχη ὅπως ὁ σπουργίτης
στ' ἀντικρινὸ κλωνί.*

*Στῆς θάλασσας τὸν ἀφαλὸ
δικά σου ὄλα κι ὠραία,
μὰ ἐσὺ, πολὺτροπε Ὀδυσσεά,
τῆς γύρευες καπνὸ.*

Οἱ λιτοὶ αὐτοὶ στίχοι, πού τοὺς ἀπαγγέλλει ὁ Στράτης Θαλασσινὸς τοῦ *Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη* σάν ἕνα δείγμα τῆς δυσφορίας του γιὰ τὸν λυρικὸ πληθωρισμὸ τῆς ἐποχῆς, εἶναι, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «σημειώσεις ὀλωσδιόλου προσωπικές» ἀναφέρονται δηλαδὴ σὲ μιὰν ἐρωτικὴ του περιπέτεια, γιὰ τὴν ὁποία ἡ περιπέτεια τοῦ Ὀδυσσεά με τὴν Καλυψὼ χρησιμεύει σάν ἕνα περιγραφικὸ πλαίσιο. Λίγο ἀργότερα ὁ Σεφέρης θά τοὺς στείλει στὸν Θεοτοκά σάν ἕνα σχόλιο σὲ μιὰν ἀνάλογη ἐρωτικὴ ἱστορία τοῦ φίλου του.¹⁵⁵ Ἀπ' ὅσα λέει ὁ Στράτης Θαλασσινὸς γιὰ τὸ ποίημα, εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Σεφέρης χρησιμοποιεῖ τὸν μῦθο γιὰ λόγους ἐκφραστικῆς αὐστηρότητας καὶ συντομίας.¹⁵⁶

Ὁ ἀρχαῖος μῦθος εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα ὅπου συναντιοῦνται οἱ δύο ποιητὲς στὴν προσπάθειά τους γιὰ μιὰν ἀντικειμενικὴ ἐκφραση. Ἐνα ἄλλο σημεῖο εἶναι ἡ δημιουργία σύγχρονων προσωπειῶν: τοῦ Μαθιοῦ Πασκάλη, τοῦ Στράτη Θαλασσινοῦ, τοῦ Γερόντιου καὶ τοῦ Ἀλφρεντ Προῦφροκ. Ἡ ἀπώτερη ἰδέα τῆς χρησιμοποίησης τῶν προσωπειῶν στὸν Ἐλιοτ φαίνεται νὰ ξεκινάει ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες ὀρισμένων δραματικῶν μονολόγων τοῦ Μπράουνινγκ καὶ τοῦ Τέννyson. Ὅμως ἡ ἰδέα τῶν σύγχρονων προσωπειῶν φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν Λαφόργκ. Σ' ἕνα σχόλιό του γιὰ τὴν εἰρωνικὴ πλευρὰ τῆς σύγχρονης ἰδιοσυγκρασίας ὁ Ἐλιοτ παρα-

τηρεί ότι η ειρωνεία του Λαφόργκ, εκφράζει «έναν διχασμό της προσωπικότητας, που το άτομο προσπαθεί να τον ξεπεράσει».¹⁵⁷ Ένα τέτοιο είδος προσπάθειας είναι το χαρακτηριστικό στοιχείο του Έλιοτ στο «Ερωτικό τραγούδι του Τζ. Άλφρεντ Προϋφροκ». Η ειρωνεία στο ποίημα αυτό βγαίνει από το γεγονός ότι ο Έλιοτ βλέπει τα συναισθήματά του τόσο καθαρά, σαν να ήταν ένα άλλο πρόσωπο, ώστε να μπορεί ν' αντιληφθεί και την άστεία πλευρά τους. Έτσι γίνεται για μια στιγμή αυτό το άλλο πρόσωπο, δίνοντάς του το όνομα Προϋφροκ. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο Έλιοτ και ο ήρωάς του είναι ακριβώς το ίδιο πρόσωπο. Υπάρχει μια διαφορά ανάμεσά τους ανάλογη με τον βαθμό που ο Έλιοτ αισθάνεται πως ο Προϋφροκ αντιπροσωπεύει και έναν γενικότερο τύπο ανθρώπου της εποχής του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τους ήρωες του Σεφέρη. Η ταύτιση βέβαια του Σεφέρη με τους χαρακτήρες του είναι μεγαλύτερη από εκείνη του Έλιοτ με τους δικούς του, γι' αυτό και η ειρωνεία στα σχετικά ποιήματα είναι μικρότερη. Όσο και ο Σεφέρης κατορθώνει να φτάσει σ' έναν ανάλογο βαθμό αντικειμενικότητας στρέφοντας το βλέμμα των ήρώων του περισσότερο προς τα έξω, έτσι ώστε η περιγραφή των συναισθημάτων τους να γίνεται περισσότερο μέσα από την περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας. Σχετικά με την απώτερη χρονολόγηση των προσωπείων του Σεφέρη, θα πρέπει να πηγαίναμε ακόμα πιο πίσω από το «Έξι νύχτες στην Ακρόπολη, στις σημειώσεις του μυθιστορήματος του 1924, όπου ο Στράτης Θαλασσινός είναι ένα από τα κύρια πρόσωπα. Από την άποψη της λογοτεχνικής γενεαλογίας, ο κοντινότερος πρόγονος του Στράτη Θαλασσινού φαίνεται ο Αντρέ Βαλτέρ του Ζιντ. Στο Αρχείο υπάρχουν ενδείξεις που μας οδηγούν στην υπόθεση ότι για το σχέδιο των βιβλίων του Στράτη Θαλασσινού, που σκεφτόταν ο Σεφέρης το 1933, είχε σαν πρότυπο τα βιβλία του André Walter (*Les Cahiers d'André Walter, Les Poésies d'André Walter*), που ο Ζιντ είχε εκδώσει το 1890 και 1891 ως μεταθανάτια έργα ενός άγνωστου συγγραφέα: στο πρώτο σχέδιασμα των πεζών του Στράτη Θαλασσινού υπάρχει μια υποσημείωση που δείχνει ότι και ο Σεφέρης σχεδίαζε να υποδυθεί τον ρόλο του

εκδότη και να τα δημοσιεύσει σαν μεταθανάτια έργα ενός άγνωστου συγγραφέα. Ο τίτλος που σκεφτόταν για τα πεζά (*Πρόχειρον του Στράτη Θαλασσινού*)¹⁵⁸ μαζί με τον τίτλο των ποιημάτων (*Τα ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού*) μας οδηγούν στους τίτλους των βιβλίων του Ζιντ.

Εκτός από τους τεχνικούς προσανατολισμούς, τον Σεφέρη και τον Έλιοτ τους συνδέει την πρώτη τους περίοδο και μια πολύ συγγενική διάθεση απέναντι στα πράγματα. Το αίσθημα του Προϋφροκ δεν υπάρχει μόνο στα ποιήματα του Μαθιού Πασκάλη και του Στράτη Θαλασσινού αλλά και σε κάποια άλλα από τα ρεαλιστικά ποιήματα του Σεφέρη. Στο θέμα της ερωτικής ασυνεννοησίας οι δύο ποιητές συναντιούνται σε μια στάση, που δεν είναι διαφορετική από εκείνη του Λαφόργκ. Η ερωτική ιστορία του «Σχόλια», π.χ., φαίνεται σαν μια συμπυκνωμένη έκδοχή του «Πορτραίτου μιας κυρίας» ή ειρωνεία στα ποιήματα αυτά βρίσκεται στην εύσχημη προσπάθεια του άντρα ν' απαλλαγεί από μια σχέση που έχει αρχίσει να γίνεται ανιαρή και στην αδυναμία της γυναίκας να αισθανθεί το φυσιολογικό της υποθέσεως — κάτι παρόμοιο μ' αυτό που συμβαίνει και στο «Autre Complainte de Lord Pierot» του Λαφόργκ. Αλλά και η γυναίκα, που στο «Έφος μιας μέρας» ο ποιητής κατορθώνει να την ξεχάσει «με τόση φρόνηση και με τόσο κόπο», δε θα πρέπει να είναι διαφορετική από την ήρωίδα του «Conversation Galante», που ο Έλιοτ τη βλέπει σαν τον «αίωριο έχθρο του Απόλυτου». Όμως, κυρίως, υπάρχει στους δύο ποιητές ένα κοινό αίσθημα απόγνωσης, ή δδύνη για το ανέφικτο ενός ιδανικού, που καταλήγει σε μια συναισθηματική διάλυση. Στον κόσμο που περιγράφουν, τα πράγματα είναι ξεκομμένα το ένα από τ' άλλο, και όσο πιο έντονα παρουσιάζονται στη συνείδησή τους, τόσο μεγαλύτερη γίνεται η δυσκολία τους να τα οργανώσουν με κάποιο νόημα:

Καινούργια σπίτια σκονισμένες κλινικές εξανθηματικά παρόθυρα φερετροποιεία...

Συλλογίστηκε κανένας τί υποφέρει ένας εδαισθητος φαρμακοποιός που διανυχτερεύει;

Βλέπουμε λοιπόν πώς πριν ακόμη γνωρίσει το έργο του "Έλιοτ ο Σεφέρης είχε αρχίσει να αναπτύσσει όλα εκείνα τα στοιχεία που θα γίνουν τα χαρακτηριστικά στοιχεία της μετέπειτα ποιήσής του: τη χρήση του μύθου και των προσωπειών, τον ελεύθερο στίχο, τη δραματική δράση και, ακόμα, πώς η ιδέα του *Μυθιστορήματος* ήταν διαμορφωμένη μέσα του. Όλα αυτά τα στοιχεία συνέκλιναν σιγά-σιγά προς μιαν ολοένα και ώριμότερη έκφραση, και ο Σεφέρης ήξερε πώς προχωρούσε, έστω και ψηλαφητά, στη σωστή κατεύθυνση. Λίγες μέρες έπειτα από την πρώτη γνωριμία του με την ποίηση του "Έλιοτ, στις 31 Δεκεμβρίου, θα σημειώσει την περικοπή από τον "Άγιο "Ιωάννη του Σταυρού, που ανέφερα παραπάνω. Στο ημερολόγιό του ο Σεφέρης δεν κάνει λόγο για την πρώτη επαφή του με τον "Έλιοτ (το όνομα του "Έλιοτ θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στην έγγραφη της 18ης Σεπτεμβρίου 1932), μιιά παράλειψη περιεργη για ένα γεγονός τόσο αξιοσημείωτο. Βέβαια θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι τις λεπτομέρειες αυτής της γνωριμίας τις περιγράφει στο «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο» και ότι θα θεώρησε περιττό να αφήσει τη σχετική έγγραφη στο ημερολόγιό του. "Όμως ο Σεφέρης συχνά μεταφέρει έγγραφές σε άλλα του κείμενα χωρίς να τις διαγράφει από το ημερολόγιο. Το πιθανότερο μου φαίνεται ότι δεν είχε ακόμη συνειδητοποιήσει τη σημασία της γνωριμίας του με τον "Έλιοτ και έτσι δεν αισθάνθηκε την ανάγκη να τη σημειώσει. "Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο» γράφεται έπειτα από δεκαεφτά χρόνια και ότι είναι φυσικό οι λεπτομέρειες της συνάντησης να φωτίζονται μ' ένα φώς αναδρομικό. "Όπως και να έχει το πράγμα, η έγγραφη με την περικοπή από τον "Άγιο "Ιωάννη του Σταυρού δείχνει πώς κάτι σημαντικό έχει συμβεί ανάμεσα στις 13 και στις 31 Δεκεμβρίου, κάτι που δε θα πρέπει να είναι άσχετο με τη γνωριμία του Σεφέρη με τον "Έλιοτ. "Ο τόνος της έγγραφης φανερώνει ένα είδος κάθαρσης, που θα πρέπει να έχει κάποια σχέση με το αίσθημα του «Νιζίνσκι» που θα γραφτεί έξι μέρες αργότερα. Σε ποιό βαθμό ή κάθαρση αυτή ξεκαθαρίζει τις ιδέες του Σεφέρη για το δρόμο που θα πρέπει ν' ακολουθήσει, το είδαμε προηγουμένως: θα χρειαστεί ακόμη πολύς κόπος και αρκετή πορεία

στα σκοτεινά, πριν ο Σεφέρης λυτρωθεί από την «άρχική του γνώση» και βγει στο ξέφωτο του *Μυθιστορήματος*. "Όμως η έγγραφη της 31ης Δεκεμβρίου δείχνει ότι ένα πρώτο ξεκαθάρισμα έχει γίνει: ένα ξεκαθάρισμα για το όποιο η γνωριμία με τον "Έλιοτ φαίνεται να λειτουργεί σαν μιιά άφορμη ή σαν μιιά έπιβεβαίωση.

"Έπειτα απ' όλα αυτά μπορούμε να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τη συμβολή του "Έλιοτ στη διαμόρφωση της έκφρασης του Σεφέρη στο *Μυθιστόρημα* και στα έπειτα από αυτό ποιήματα. Το πρώτο πράγμα που θα πρέπει να έπιστημάνει κανείς είναι ότι η γενική πεποίθηση ότι το *Μυθιστόρημα* είναι το πιο έλιοτικό ποίημα του Σεφέρη δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Μιιά προσεχτική εξέταση θα έδειχνε ότι τα έλιοτικά στοιχεία του δεν είναι περισσότερα από τα «έλιοτικά» στοιχεία των ποιημάτων του Σεφέρη πριν από τη γνωριμία του με τον "Έλιοτ, και ότι είναι λιγότερα από εκείνα των μεταγενέστερων ποιημάτων του. Με αυτό δε θέλω να άμφισβητήσω τη βοήθεια του "Έλιοτ στη διαμόρφωση της έκφρασης του *Μυθιστορήματος*: θέλω κυρίως να ύπογραμμίσω ότι η βοήθεια του "Έλιοτ λειτουργεί κυρίως σ' ένα επίπεδο θεωρητικό, και ότι τα ίχνη των πρακτικών εφαρμογών της δε δικαιολογούν την ιδέα που ύπάρχει γι' αυτήν. "Η έκφραση του "Έλιοτ χρησίμεψε περισσότερο σαν ένας παράλληλος δείκτης πορείας σ' έναν δρόμο που ο Σεφέρης προσπαθούσε ν' άνοιξει μόνος του. "Ο Σεφέρης συμπορεύτηκε μ' αυτόν τον δείκτη καθοδηγούμενος περισσότερο από τη δική του φορά ως το σημείο που του επέτρεπαν το αίσθητήριό του και οι δυνατότητες της έλληνικής γλώσσας — πράγμα που το βλέπουμε από τον άποκλεισμό ποιημάτων όπως το «Πομπή», όπου έπιχειρεί ν' ακολουθήσει το δείκτη ακόμα και βγαίνοντας έξω από το δικό του έδαφος (το ποίημα είναι φανερά έλιοτικό, γραμμένο πάνω στην ιδέα και το σχέδιο του «Triumphal March»). Οι διαφορές του *Μυθιστορήματος* από την *Ερημη Χώρα* θα είναι τελικά τέτοιες, ώστε οι όμοιότητές τους να περιορίζονται σε μιιά δευτερεύουσα σημασία. "Η βασική διαφορά θα είναι η διαφορά του λεξιλογίου. "Η γλώσσα της *Ερημης Χώρας* είναι ένα μωσαικό τόνων και έκφράσεων στο όποιο κυριαρχεί το στοιχείο που ο

Σεφέρης θεώρησε καλὸ ν' ἀπομακρύνει: οἱ «ρεαλιστικὲς» λέξεις καὶ ἐκφράσεις — κάποτε ὤμες, κάποτε μὲ μιὰ σκωπτικὴ διάθεση ἢ μὲ διάθεση γιὰ παρωδία. Ἡ δύναμη τῆς ὑποβολῆς τῆς βγαίνει ἀπὸ μιὰ βλαή, ὡστόσο ἄρμονικὴ σύνθεση ἀντιθέσεων. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ δραματικὴ τῆς ἐκφρασης τοῦ Ἐλιοτ εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Σεφέρη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁμῶς πλευρὰ ἡ ἑτερογένεια καὶ τὸ περίπλοκο τῶν μυθικῶν ἀναφορῶν τῆς, δίνει στὴν *Ἐρημὴ Χώρα* ἓνα στοιχεῖο ἐγκεφαλικότητος ποὺ λείπει ἀπὸ τὸ *Μυθιστόρημα*, ὅπου ὁ Σεφέρης χρησιμοποιεῖ μιὰν ἐγχώρια, καὶ γιὰ τοῦτο φυσικότερη, μυθολογία.¹⁶² Ἀλλὰ καὶ οἱ ὅποιες ὁμοιότητες τῆς κοσμογραφίας τοῦ *Μυθιστορήματος* μὲ τὴν κοσμογραφία τῆς *Ἐρημῆς Χώρας* δείχνουν περισσότερο τὴ συγγένεια τοῦ αἰσθήματος τῶν δύο ποιητῶν καὶ λιγότερο τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἐλιοτ στὸν Σεφέρη. Πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ *Μυθιστορήματος* τὶς συναντᾶμε καὶ στὰ προηγούμενα ποιήματα τοῦ Σεφέρη, ἐνῶ οἱ καινούργιες ἀνήκουν σὲ τοπία καὶ σὲ καταστάσεις ποὺ εἶναι καθαρὰ ἑλληνικὲς. Σ' αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὴ διαφορὰ τῆς μουσικῆς ὀρχήστρωσης τῶν δύο ἔργων. Στὸν Ἐλιοτ οἱ μουσικὲς ἀναλογίες εἶναι πιὸ συγκεκριμένες. Τὸ ποιήμα του ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε μέρη, μὲ μιὰ κλιμάκωση νοημάτων ποὺ φέρνει στὸ νοῦ τὸ σχέδιο ἐνὸς concerto grosso. Στὸν Σεφέρη ἡ μουσικὴ κλιμάκωση λειτουργεῖ κυρίως μέσα στὰ ὄρια τῶν ξεχωριστῶν ποιημάτων, καὶ ἡ συνολικὴ σύνθεση ἀναπτύσσεται μὲ μιὰ χαλαρὴ, ὄχι συγκεκριμένη, μουσικὴ μορφή.

Ἡ κύρια συμβολὴ λοιπὸν τοῦ Ἐλιοτ στὴ διαμόρφωση τῆς ἐκφρασης τοῦ *Μυθιστορήματος* ἦταν ὅτι ἐνθάρρυνε τὴν κατεύθυνση ποὺ ὁ Σεφέρης εἶχε πάρει ἐπισπεύδοντας τὴν ἐξέλιξή τῆς. Εἶδαμε πῶς μὲ τὰ ποιήματα τοῦ Στράτη Θαλασσινοῦ ὁ Σεφέρης προχωροῦσε ἤδη πρὸς μιὰν ἐκφραση δραματικότερη. Ἡ εἰκόνα τῆς *Ἐρημῆς Χώρας* θὰ πρέπει νὰ τὸν παρότρυνε ν' ἀφήσει κατὰ μέρος τὰ ποιήματα αὐτὰ γιὰ ἓνα ἔργο μ' ἓνα δράμα ἀκόμα πιὸ δραματικὸ· δηλαδὴ νὰ ξανασχοληθεῖ μὲ τὴν ἰδέα τῆς «Αἰολίας» μὲ τὰ μέσα τῆς πιὸ προχωρημένης ἐκφρασης ποὺ εἶχε διαμορφώσει στὸ μεταξὺ. Στὸ πρακτικότερο πεδίο ἡ συμβολὴ τοῦ Ἐλιοτ φαίνεται νὰ ἐξαντλεῖται σὲ δύο σημεία: στὴ βοήθεια ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔδωσε στὸν

Σεφέρη νὰ τελειοποιήσει τὴ μυθικὴ του μέθοδο, καὶ στὴ βοήθεια ν' ἀναπτύξει ὀρισμένους ρυθμούς του. Σὲ σχέση μὲ τὶς μυθολογικὲς χρήσεις τῆς πρώτης περιόδου, ἡ χρῆση τοῦ μύθου στὸ *Μυθιστόρημα* γίνεται μὲ μεγαλύτερη τέχνη, μὲ μιὰ λεπτὴ ἐξισορρόπηση τοῦ ἀρχαίου στοιχείου μὲ τὸ σύγχρονο, ποὺ κάνει τὴ μέθοδο ἀποτελεσματικότερη. Καὶ ὀρισμένες ρυθμικὲς ἐπαναλήψεις τοῦ *Μυθιστορήματος* παρουσιάζουν ὁμοιότητες μὲ στίχους τοῦ Ἐλιοτ, στοὺς ὁποίους ὁ ρυθμὸς ἀναδιπλώνεται μὲ παράλληλες φράσεις ἢ μὲ ἐπαναλήψεις τῶν ἀρχικῶν ἢ τῶν τελευταίων λέξεων. Αὐτὸ ὁμῶς δὲν θὰ πρέπει νὰ μᾶς κάνει νὰ ὑπερτιμήσουμε τὴ βοήθεια τοῦ Ἐλιοτ σὲ τοῦτο τὸ σημεῖο. Ἡ παρατήρηση τοῦ Κήλυ ὅτι «βρισκόμε κάποιους πειραματισμούς μ' αὐτὴ τὴ δομὴ στὰ πρώτα ποιήματα τοῦ Σεφέρη, ἰδιαίτερα στὴ «Στέρνα», ὁμῶς ἡ συγγένεια μὲ τὸν Ἐλιοτ εἶναι πολὺ δυνατότερη αὐτὴ τὴν περίοδο»,¹⁶³ θὰ μπορούσε νὰ δημιουργήσει λανθασμένες ἐντυπώσεις γιὰ τὸν βαθμὸ τῆς βοήθειας τοῦ Ἐλιοτ στὸ *Μυθιστόρημα*. Τὸ εἶδος τῆς δομῆς ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπαναλήψεις λέξεων ἢ στίχων δὲν ἐμφανίζεται στὰ ποιήματα τῆς πρώτης περιόδου σὰν πειραματισμὸς ἀλλὰ εἶναι ἓνα βασικὸ χαρακτηριστικὸ τους. Ἡ ποσοτικὴ καὶ ἡ ποιοτικὴ ἀναλογία του μὲ τὰ ἔπειτα ἀπὸ τὸ 1931 ποιήματα μᾶς δείχνει πῶς οἱ ρυθμοὶ τῶν τελευταίων εἶναι ἡ φυσικὴ ἐξέλιξη τῶν ρυθμῶν τῆς *Στροφῆς*.¹⁶⁴ Τὸ σχέδιό, π.χ., τῶν στίχων:

*Mās ἔλεγαν θὰ νικήσετε δταν ὕποταχτεῖτέ.
Ἐποταχτήκαμε καὶ βοήκαμε τὴ στάχτη.
Mās ἔλεγαν θὰ νικήσετε δταν ἀγαπήσετε.
Ἀγαπήσαμε καὶ βεήκαμε τὴ στάχτη...*

(«Ὁ κ. Στράτης Θαλασσινοὺς περιγράφει ἓνα ἄνθρωπο», 5)

μπορεῖ, ὅπως λέει ὁ Μαλάνος, νὰ θυμίζει τὸ σχέδιο τῶν παρακάτω στίχων τῆς «Μαρίνας»:

*Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death
Those who glitter with the glory of the hummingbird,
meaning*

*Death
Those who sit in the sty of contentment, meaning
Death...¹⁶⁵*

Όμως τή φυσική του προέλευση θά πρέπει νά τήν ἀναζητή-
σουμε σέ κάποιους στίχους τῆς «Στέρνας»:

*Μαζεύοντας τόν πόνο τῆς πληγῆς μας
νά βγοῦμε ἀπό τόν πόνο τῆς πληγῆς μας,
μαζεύοντας τήν πίκρα τοῦ κορμιοῦ μας
νά βγοῦμε ἀπό τήν πίκρα τοῦ κορμιοῦ μας...*

Ἡ ἄρχική ἐπανάληψη τῶν ἴδιων λέξεων σέ δύο ἢ περισσό-
τερους συνεχόμενους στίχους τοῦ *Μυθιστορήματος*, μπορεῖ
νά φέρνει, πάλι, στό νοῦ ἀνάλογες ἐπαναλήψεις τοῦ Ἐλιοῦ:

*Θά ἦταν ὠραῖα τὰ μάτια σου νά κοιτάζαν
θά ἦταν λαμπρά τὰ χέρια σου ν' ἀπλώνονταν
θά ἦταν σάν ἄλλοτε ζωηρά τὰ χεῖλια σου...*

(ΙΓ')

*After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places*

(The Waste Land, V)¹⁶⁶

Όμως τή συναπτα με τήν ἴδια συχνότητα καί στη *Στροφή*:

*Μές στόν καθρέφτη ἡ ἀγάπη μας, πῶς πάει καί λιγοστεύει
μέσα στόν ὕπνο τὰ ὄνειρα, σκολεῖο τῆς λησμονιάς
μέσα σ' τὰ βάρη τοῦ καιροῦ, πῶς ἡ καρδιά στενεύει...*

(«Ἐρωτικός Λόγος», Γ')

Ὁ ρυθμός εἶναι τὸ πιό προσωπικό στοιχεῖο ἑνὸς ποιητῆ, τὸ
μόνο στοιχεῖο πού ἕνας πραγματικός δημιουργός δέν αισθάν-
νεται τήν ἀνάγκη νά μιμηθεῖ, γιατί ξέρεי πῶς εἶναι ὁ μόνος
ἀδιάψευστος δείκτης τῆς ταυτότητάς του. Ἡ ὁμοιότητα
τῶν τρόπων, με τοὺς ὁποίους δύο ποιητὲς δίνουν ζωὴ στοὺς

ρυθμούς τους, εἶναι ἡ σπουδαιότερη ἀπόδειξη τῆς συγγέ-
νειάς τους. Γιὰ τὸ πόσο συγγενική εἶναι ἡ χρῆση τῆς ἐπανά-
ληψης στόν Σεφέρη καί τὸν Ἐλιοτ, θά ἦταν ἐνδεικτική ἡ σύγ-
κριση μερικῶν στίχων ἀπὸ τὸ «Hampstead» (ἑνὸς ἀπὸ τὰ
τελευταῖα «προελιστικά» ποιήματα τοῦ Σεφέρη)¹⁶⁷ καί ἀπὸ
τὴν *Τετάρτη τῶν Τεφερῶν*, πού ταυτόχρονα μᾶς δίνουν καί
σέ μιὰ πλατύτερη κλίμακα τὸ μέτρο τῆς ὁμοιότητας τῶν δύο
ποιητῶν:

*Θά μοῦ ὄφτανε στή γλάστρα μου
ἔστω κι ἕνα ψεύτικο γαροῦφαλο
ἕνα κόκκινο χαρτί σ' ἕνα τέλι
ἔτσι πού νά μπορεῖ ὁ ἀγέρας
ὁ ἀγέρας νά τὸ κυβερνᾷ χωρὶς προσπάθεια
ὅσο θέλει...*

*Because these wings are no longer wings to fly
But merely vane to beat the air
The air which is now thoroughly small and dry
Smaller and dryer than the will
Teach us to care and not to care...¹⁶⁸*

Τὸ συναπάντημα τοῦ Σεφέρη με τὸν Ἐλιοτ ἔχει πολλὰ
κοινὰ σημεῖα με τήν ἀνακάλυψη τοῦ Πέε ἀπὸ τὸν Μπωντλαίρ.
Ὅμως τὴ σχέση τῶν δύο ποιητῶν θά μπορούσαμε νά τήν
περιγράψουμε καλύτερα με τοὺς βρους με τοὺς ὁποίους ὁ
Ἐλιοτ περιγράφει τὴ σχέση του με τὸν Δάντη: «Τὸ εἶδος τοῦ
χρέους πού ὀφείλω στόν Δάντη», γράφει, «εἶναι τὸ εἶδος πού
ὅσο πάει καί μεγαλώνει, τὸ εἶδος πού δέν εἶναι τὸ χρέος μιᾶς
ὀρισμένης περιόδου στη ζωὴ κάποιου».¹⁶⁹ Ὁ Ἐλιοτ ὀνομά-
ζει αὐτὴ τὴν ἐπίδραση «συσσωρευτική» (cumulative), μιὰ
ἐπίδραση «πού ἡ κυριαρχία της γίνεται με τὸ χρόνο μεγαλύ-
τερη» (φυσικά τὴ λέξη «κυριαρχία» θά πρέπει νά τὴ νοή-
σουμε ἐδῶ με μιὰ μεταφορική σημασία).¹⁷⁰ Καί πράγματι,
ἔπειτα ἀπὸ τὸ *Μυθιστόρημα* ἡ συγγένεια τοῦ Σεφέρη με τὸν
Ἐλιοτ μεγαλώνει — ὅπως τὸ βλέπουμε ἀπὸ ποιήματα σάν
τὸ «Ὁ Στράτης Θαλασσινὸς στή Νεκρὴ Θάλασσα» καί τὸ
«Ἐνας γέροντας στήν ἀκροποταμιᾶ» — γιὰ νά φτάσει στόν

ύψηλότερο βαθμό της με την *Κίχλη*, και να συνεχιστεί ως τα *Τρία κρυφά ποιήματα*.¹⁷¹ Θα πρέπει να προσδιορίσουμε τη διαφορά αυτής της σχέσης από τη σχέση που χαρακτηρίζει μια μόνο περίοδο της δημιουργίας ενός ποιητή, που είναι συνήθως η νεανική. Τέτοια είναι η σχέση του Έλιοτ με τον Λαφόργκ, που ο Έλιοτ την ονομάζει ένα «είδος κατοχής από μιαν ισχυρότερη προσωπικότητα».¹⁷² Τέτοια είναι και η σχέση του Σεφέρη με τον Λαφόργκ. Ο Έλιοτ και ο Σεφέρης είναι φυσικά ποιητές ανώτεροι από τον Λαφόργκ και η κατοχή αυτή δε θα μπορούσε να γίνει παρά την εποχή που δεν είχαν ακόμη διαμορφώσει τη φωνή τους. Με τη μεταξύ τους όμως σχέση τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η περίπτωση τους είναι η περίπτωση δύο ποιητών με το ίδιο ανάστημα, που η σχέση τους είναι δυνατότερη όχι κατά τη διάρκεια αλλά έπειτα από τη διαμόρφωση της φωνής του νεότερου ποιητή — πράγμα που δείχνει πως η συγγενεία τους οφείλεται στη συγγενεία των βασικών συστατικών της ποιητικής τους ιδιοσυγκρασίας. Όσο περισσότερο ωριμάζει ένας ποιητής είναι φυσικό τα συστατικά αυτά να γίνονται πιο έκδηλα και οι ομοιότητές του με άλλους ποιητές συγγενικής ιδιοσυγκρασίας πιο φανερές. Το πιο σεφερικό ποίημα του Σεφέρη, η *Κίχλη*, θα είναι ταυτόχρονα και το πιο «ελιοτικό». Γι' αυτό θα πρέπει να εξετάζουμε την ομοιότητα ορισμένων στίχων τους μέσα από το πρίσμα δλόκληρης της προϊστορίας τους. Η εικόνα της «ακυβέρνητης πολιτείας» του Σεφέρη, π.χ., μπορεί να θυμίζει την εικόνα της *Unreal City* του Έλιοτ, όμως και οι δύο φέρνουν στο νοῦ το δράμα της *Fourmillante Cité* του Μπωντλαίρ. Και ο πυρήνας και των τριών αυτών δραμάτων τρέφεται από το προσωπικό βίωμα των δημιουργών τους, που έχει ζυμωθεί με το κοινό βίωμα της εποχής τους.

Η σπουδαιότερη όφειλή του Σεφέρη στον Έλιοτ δε βρίσκεται στον δανεισμό ορισμένων στίχων ούτε στα χωρία όπου ο Έλιοτ φαίνεται να έχει χρησιμεύσει σαν ένα πρότυπο. Τις λύσεις που έδωσε με τη βοήθεια του Έλιοτ σε κάποια ποιήματά του, ο Σεφέρης θα την έδινε και δίχως τον Έλιοτ, γιατί ήταν λύσεις που τις υπαγόρευαν οι ανάγκες της ποιητικής του φύσης. Η σπουδαιότερη όφειλή του βρίσκεται στα σημεία που είναι λιγότερο φανερά στην έμφύχωση που έδω-

σε ο Έλιοτ σε όρισμένες βασικές του πεποιθήσεις (μιαν έμφύχωση που δεν μπορούσαν να του δώσουν ούτε ο Λαφόργκ ούτε ο Βαλερύ): ότι ο ποιητής πρέπει να μεταχειρίζεται τη γλώσσα μ' ένα μεγάλο αίσθημα ευθύνης προς τους συγχρόνους και τους μεταγενεστέρους του: ότι πρέπει να αναπτύσσει όσο μπορεί τις δυνατότητές της, αποφεύγοντας τις ακρότητες που θα την απομάκρυναν επικίνδυνα από την κοινωνική της χρήση και ότι η μουσική της ποίησης πρέπει να είναι μια μουσική ενδιάθετη στον κοινό λόγο της εποχής της. Για τον Σεφέρη τελικά ο Έλιοτ και όχι ο Βαλερύ ήταν αυτός που έφερε την ποιητική έκφραση προς τη μουσική και που πραγματοποίησε περισσότερο από τον καθένα το όνειρο το Μαλλαρμέ.¹⁷³

Δύο ποιητές τόσο συγγενικοί στις πρακτικές τους αναζητήσεις είναι φυσικό να παρουσιάζουν ανάλογες ομοιότητες και στην ποιητική τους θεωρία. Κανένας ποιητής δε βρίσκεται τόσο κοντά στις απόψεις του Έλιοτ για την παράδοση, για την απόσβεση της προσωπικότητας και για την καλλιτεχνική πρωτοτυπία, όσο ο Σεφέρης. Η συμφωνία των θέσεων τους για τον ρόλο της κριτικής — ότι το καθήκον του κριτικού δεν είναι να επιβάλλει κρίσεις αλλά να μάς βοηθήσει πως να αισθανόμαστε την τέχνη που υπάρχει γύρω μας¹⁷⁴ — είναι φυσική συνέπεια των απόψεών τους για τον ρόλο της ευαισθησίας στην ποιητική εμπειρία. Ωστόσο η επιθυμία του Έλιοτ για τάξη και πειθαρχία, που την ενθάρρυναν οι υπερβολές του ρομαντισμού και του υποκειμενικού ιδεαλισμού του 19ου αιώνα, και η προσπάθειά του για μιαν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αντικειμενικότητα, θα τον οδηγήσουν σε περιοχές που θα νοθεύσουν την ιστορική του αίσθηση. Στα μεταγενέστερα γραπτά του οι θρησκευτικές του πεποιθήσεις θα τον κατευθύνουν στην αναζήτηση του ιδανικού μιας ορθόδοξης ευαισθησίας βασισμένης στο δόγμα. Η ιδέα του για την παράδοση σαν ένα είδος τάξης, θα σημαίνει κυρίως την ένότητα της παράδοσης που στηρίζεται σε μια τέτοια ορθοδοξία. Η αναζήτηση της παράδοσης από τον Έλιοτ ξεκινάει ασφαλώς από την ανάγκη του να συνδεθεί με καταβολές που η αμερικανική καταγωγή του δεν μπορούσε να του προσφέρει. Και η παράδοση αυτή δεν μπορούσε παρά να είναι μια παράδοση

σύμφωνη με την πουριτανική άνατροφή του. Έδω βρίσκεται ή βάση τής ιδεολογικής διαφοράς του Σεφέρη από τον Έλιοτ. Αντίθετα από τον Έλιοτ, που θεωρεί πώς ή πιστότερη έκφραση του ιδανικού του ήταν ή θεοκεντρική κοινωνία του Μεσαίωνα, ο Σεφέρης εμπνέεται από έναν ανθρωποκεντρικό ουμανισμό. Οι έλληνικές του ρίζες τον οδηγούν πέρα από τὰ δρια τής χριστιανικής Ευρώπης, στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, που ο Έλιοτ τον βλέπει σαν τον κόσμο των Έρινύων, έναν πρωτόγονο κόσμο αίματος και εκδίκησης, διαφορετικό από τον πολιτισμό που προαναγγέλλει τὸ πνεῦμα των Γεωργικών και τής Αινειάδας. Ο Σεφέρης, απεναντίας, πιστεύει στις αξίες τής Αναγέννησης, γιατί τις αισθάνεται σαν ένα γέννημα των ελληνικών αξιών. Τίποτα δὲν δείχνει καλύτερα αὐτὴ τὴ διαφορά από τὰ δοκίμια των δύο ποιητῶν για τὸν Δάντη. Ἐνῶ ή συμφωνία τους στὰ πρακτικά θέματα τής ποιητικῆς του Δάντη είναι απόλυτη, ή ανταπόκρισή τους πρὸς τὸ δαντικό δράμα του παραδείσου ξεχωρίζει τὸν ποιητὴ που ἀνήκει στον κόσμο του Βιργιλίου από τὸν ποιητὴ που ἀνήκει στον κόσμο του Ὀμήρου.

ΣΕΦΕΡΗΣ, ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, ΚΑΒΑΦΗΣ

I

Είδαμε πὸς στη Στροφή, παρά τὸ γεγονός ότι ο Σεφέρης έχει κιόλας, σὲ μεγάλο βαθμό, διαμορφωμένη τὴ φωνή του, οί επιδράσεις άλλων ποιητῶν είναι εὐδαιμονικές. Ὅμως αὐτὸ δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς κάνει νὰ υποθέσουμε πὸς οί έκφραστικές ἀντιθέσεις που βρίσκουμε στη συλλογή δὲν είναι παρά τὸ ἀποτέλεσμα τής μαθητείας του Σεφέρη σὲ ποιητὲς ἀνόμιους μεταξύ τους. Οὔτε, ἀκόμη, θὰ ἔπρεπε νὰ τις θεωρήσουμε νεανικές ἀδυναμίες. Οί ἀντιθέσεις αὐτὲς οφείλονται περισσότερο στις ἐσωτερικές και ἐξωτερικές δυσκολίες του ποιητῆ, που περιέγραψα. Ὡστόσο ή ἐνασχόληση του Σεφέρη με λογοτεχνικά πρότυπα υποδηλώνει ἕνα εἶδος σχέσεων που θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ ἐξετάσουμε με προσοχή, γιατί στην πραγματικότητα ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ βασικά κεφάλαια τής ποιητικῆς του.

Βλέποντας τὸ ἔργο του Σεφέρη μέσα στὰ ποιητικά πλαίσια τής ἐποχῆς του θὰ λέγαμε πὸς ή συνομιλία του με κείμενα ξένων ποιητῶν ήταν μιὰ ἀνάγκη φυσιολογική στην προσπάθειά του νὰ ὑπηρετήσῃ με τὸν ἀποτελεσματικότερο τρόπο τις ἐπιδιώξεις του. Ὅταν κάτι καινούργιο ἐμφανίζεται με ἀσυνήθιστη ὄρμη στην εὐαισθησία μιᾶς ἐποχῆς ή όταν οί παλιές μορφές δὲν είναι σὲ θέση νὰ ἐκανοποιήσουν τις ἀπαιτήσεις τής καινούργιας εὐαισθησίας, ο ποιητὴς δὲν ἔχει ἄλλη διέξοδο ἀπὸ τὸ νὰ διαμορφώσει τὰ καινούργια στοιχεία που τὸν χρειάζονται με τὴ βοήθεια μιᾶς ξένης λογοτεχνίας. Ἀκολουθώντας τὸν δρόμο αὐτὸ ο Σεφέρης ἀκολούθησε τὴν ελληνική ποιητική παράδοση στις πιὸ σημαντικές της φάσεις. Ἄλλωστε δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ότι οί ἐποχὲς που είναι πε-