



*Ο ευαίσθητος ψίθυρος της Ελένης Σ. Λάμαρη: η γυναικεία
ποίηση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.*

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Φιλολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας
Διπλωματική Εργασία

Ο ευαίσθητος ψίθυρος της Ελένης Σ. Λάμαρη: η γυναικεία ποίηση στις αρχές
του 20^{ου} αιώνα.

Φοιτήτρια: Αγνή Βασιλεία Μπαγκέρη
Επιβλέπων Καθηγητής: Δημήτρης Πολυχρονάκης

Ρέθυμνο 2023

ἄλλωστε στὴν ἀφήγηση αὐτὴ
φαίνεται ἡ ἀδυναμία
νὰ βρεθεῖ ἕνας χώρος
Μαρία Λαϊνά, Δικό της, 1985

Έργο εξωφύλλου: Εμμανουέλα Μπαγκέρη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	10
Επιταγές γύρω από τη γυναικεία ποιητική γραφή: <i>απο – ταυτίσεις</i>	14
Το σονέτο	17
Η σονετική φόρμα ως <i>άλλο δωμάτιο</i> .	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	23
<i>Ελεγεία</i>	26
<i>Ανοιξιάτικες Συμφωνίες</i>	38
<i>Φθινοπωρινές νοσταλγίες</i>	50
<i>Χειμώνας</i>	64
<i>Πικρά χαμόγελα</i>	67
<i>Σκόρπια λουλούδια</i>	70
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	74
<i>Κι' αν κάτι ακόμη αναζητεί το μάτι...</i>	75
<i>Σᾶς ἔνωσα μαζί μεσ' τ' άνθογυάλι...</i>	77
<i>Δέ μᾶς ενώνει μεσ' στὸν κόσμο ἡ Πλάνη...</i>	79
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	81
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	84
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	153
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	159
SUMMARY	160

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανάληψη του εν λόγω θέματος διπλωματικής εργασίας στάθηκε, εκ προοιμίου, ένα ευχάριστο, κατά βάση, τόλμημα. Επιλέγω τη συγκεκριμένη λέξη για ευνόητους λόγους, τους οποίους οφείλω, παρ' όλα αυτά, να καταθέσω. Το όνομα της ποιήτριας μου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά εγκειμενισμένο σε ένα ποίημα γραμμένο δεκαπέντε χρόνια μετά τον θάνατό της. Μην γνωρίζοντας αν το πρόσωπο είναι υπαρκτό ή δημιούργημα του ποιητή κι από λόγους καθαρά «φιλολογικής» περιέργειας οδηγήθηκα στη συλλογή ποιημάτων της Λάμαρη που, έως τώρα, βρίσκεται στις Κλειστές Συλλογές του Πανεπιστημίου Κρήτης.¹ Ύστερα από αρκετές αναγνώσεις και με ένα αφελές αίσθημα ανακάλυψης μιας «ελάσσονας» φωνής, διαπίστωσα ότι απουσιάζει σε σημαντικό βαθμό σχετική βιβλιογραφία για την ποιήτρια. Φυσικά, οι διχασμοί που διέπουν τους εσωτερικούς μας αρμούς ήταν εκείνοι που, παίρνοντας τα ηνία, με οδήγησαν στην προσεκτικότερη μελέτη της ποιήτριας, σε αυτήν την εργασία ευθύνης.

Εάν θα ήθελε κανείς να απαντήσει στο εύλογο ερώτημα γιατί η ποιήτρια έχει μείνει μέχρι και σήμερα στην αφάνεια, γιατί έχει απασχολήσει παρά ελάχιστα μελετητές και μελετήτριες, δοκιμιογράφους ή κριτικούς θεωρώ ότι οφείλει, αρχικά, να σταθεί στις καθιερωμένες αναγνώσεις και προσεγγίσεις ποιητών και ποιητριών, κυρίως όσων συγγράφουν πάνω στην αλλαγή του 19^{ου} με τον 20^ο αιώνα μα και λίγο αργότερα, τη δεκαετία του 1920. Φυσικά, σε ένα πρωταρχικό στάδιο ανάγνωσης της συλλογής εντοπίζονται πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία της λεγόμενης γενιάς του '20, όπως αυτά εκφράζονταν στα παρθενικά της βήματα. Η επιβεβαιωμένη «ροπή προς την εξομολόγηση, τον χαμηλόφωνο λυρισμό και την έκφραση μιας απαισιόδοξης οπτικής που εκφράζει τη δύσκολη σχέση τέχνης και κοινωνικής πραγματικότητας», όπως καταγράφει η Ντουνιά σε σχετικό άρθρο της καθώς και η «αμφισβήτηση των παγιωμένων ιεραρχήσεων» είναι στοιχεία που διαπερνούν τα ποιήματα της Λάμαρη.² Το αίσθημα του ανικανοποίητου και του αδιέξοδου, για τα οποία κάνουν λόγο ο

¹ Μόλις τον χειμώνα του 2023 εκδόθηκε το συλλογικό έργο *Η χαμηλόφωνη τόλμη* που περιλαμβάνει σχόλια και ανθολόγηση της Ελένης Σ. Λάμαρη. Βλ. Γκιόκα – Κατσιαμπούρα – Καραγεωργίου – Μπεχλικούδη – Αλεξοπούλου Δανιήλ (2023: 13 – 55).

² Ντουνιά (2012: 61).

Στεργιόπουλος³ και ο Πολίτης,⁴ βρίσκουν «φθονερό», όπως θα ονοματηθεί αργότερα από μια αντιπροσωπευτική φωνή της γενιάς, καταφύγιο στους στίχους της.⁵ Ακόμα, διακρίνει κανείς τις λεγόμενες «επιλεκτικές συγγένειες» με το ρεύμα του συμβολισμού,⁶ τον υπερφυσικό, συχνά – πυκνά, κόσμο τον οποίο δύναται να προσεγγίσει ο ποιητής και η ποιήτρια, τον λυρισμό του εγώ, το σύμβολο ως πέρασμα στο όνομα, τη μυστική εμπειρία και, βέβαια, την υποβολή· όλα τα γνωρίσματα, θα λέγαμε, της εποχής, του ρομαντισμού, της επτανησιακής σχολής που υποχωρούν και του νεοσυμβολισμού που κερδίζει έδαφος. Ταυτόχρονα, θεωρείται δεδομένος ο λογοτεχνικός δεσμός της ποιήτριας με την επτανησιακή σχολή με τις εν λόγω καταβολές να υπερτονίζονται συνήθως μέσω του «σονετογραφικού ζεύγους» της, τον Στέφανο Μαρτζώκη.⁷

Τίποτα και κανένα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά της «εποχής» της δεν λείπει από το έργο της Ελένης Σ. Λάμαρη. Η ίδια επηρεάζεται, όπως συμβαίνει αναπόφευκτα, από τα προγενέστερα και τα συγχρονικά της γραπτά και τις ιστορικοκοινωνικές συγκυρίες του καιρού της. Το πρόβλημα, αν μου επιτραπεί η έκφραση, έγκειται στο ότι τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν και η συγκεκριμένη, στην ουσία της, ανάγνωση που τείνει να ακολουθείται όταν πρόκειται για έργα της εν λόγω περιόδου, όχι μονάχα δεν τροφοδοτεί την επανανάγνωση της ποιητικής παραγωγής της Λάμαρη αλλά και την περιορίζει αισθητά. Μάλιστα, η στενή ερμηνευτική κατεύθυνση, στην περίπτωση πάντα των δικών της ποιημάτων, οδηγεί, όπως έδειξε η ιστορία, σε έναν καθολικό παραγκωνισμό της ποιητικής αυτής φωνής, αφού, ερχόμενη σε αντιπαράθεση με αντίστοιχα συγχρονικά της έργα δείχνει να υπολείπεται με διαφορά. Θα ήταν, για παράδειγμα, δυνατό, σε μια τέτοια ανάγνωση, να ισχυρισθεί κανείς ότι η ποιήτρια όχι μονάχα δεν πρότεινε νέα ζητήματα προς ποιητική επεξεργασία αλλά μέχρι και ο τρόπος προσέγγισής τους ήταν, αν μη τι άλλο, υποτονικός, μιμητικός, αδιάφορος. Η άμετρη ευαισθησία και μελαγχολία, ο άτσαλος λυρισμός, τα χλιοφορεμένα άνθη στις μεταφορές και τις εικόνες που πλάθει, η έλλειψη ποιητικού κραδασμού και πρωτοτυπίας μαζί με την δυσκολία που αντιμετώπιζαν περιθωριακές ομάδες της εποχής, όπως ήταν οι γυναίκες, αποτέλεσαν

³ Στεργιόπουλος (1990: 41).

⁴ Πολίτης (1978: 249).

⁵ Καρυωτάκης (1998: 45).

⁶ Ντουνιά (2012: 62).

⁷ Αθανασοπούλου (2011: 268). Για τη μαθητεία της στην επτανησιακή σχολή βλ. ενδεικτικά τα Φώτος Γιοφύλλης, «Ελένη Σ. Λάμαρη, Η αγαπημένη μαθήτρια του ποιητού Στέφ. Μαρτζώκη», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, Αθήνα, 1932. Ελένη Σ. Λάμαρη, «Στέφανος Μαρτζώκης», *Αττική Ίρις*, ΣΤ', αρ. 23, 1903.

στοιχεία που οδήγησαν στην αποσιώπησή της.

Η παραπάνω διαπίστωση με οδήγησε στη θεώρηση ότι η ανάγνωση της Ελένης Σ. Λάμαρη ως νεορομαντικής ποιήτριας δεν είναι αναγκαία. Πρότασή μου είναι η εκ νέου ανάγνωσή της μέσω ενός πρίσματος διαχρονίας παρά μιας εστίασης βασισμένης στα επικρατέστερα ρεύματα της περιόδου. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, τόσο την αδικεί όσο και φαντάζει λανθασμένο, καθώς η ίδια και, γενικότερα, η γυναικεία ποιητική παρουσία, δεν ανήκε στα χρόνια πριν την εμφάνιση της μεσοπολεμικής γενιάς στον κανόνα, ούτε βρισκόταν στο προσκήνιο. Συνεπώς, η συζήτηση του έργου της με βάση τα κυρίαρχα ιδεώδη της εποχής της, στην παρούσα μελέτη, απουσιάζει. Οδηγός στην προσέγγιση της ποίησης και των σονέτων της Λάμαρη αποτελεί ό,τι θα ονομαστεί *φεμινιστική κριτική*, όπως ορίζεται αδρά ως η μελέτη των γυναικείων χαρακτήρων στη λογοτεχνία⁸ και εστιάζει «στην εξερεύνηση της φύσης του γυναικείου κόσμου και τρόπου αντίληψης, καθώς και στην ανάσυρση των χαμένων ή αποσιωπημένων τεκμηρίων της γυναικείας εμπειρίας».⁹ Βασική, ακόμα, παράμετρος της φεμινιστικής κριτικής αποτελεί ακριβώς η ανάδειξη νέας σημασίας των παραμελημένων γυναικών συγγραφέων και ποιητριών, όπως η Λάμαρη, με την επαναδιαμόρφωση του λογοτεχνικού κανόνα.¹⁰

Στην παρούσα, λοιπόν, εργασία θα μας απασχολήσει ως επί το πλείστον, η καταγραφή και παρουσίαση μιας γυναικείας φωνής που, για λόγους που θα διερευνήσουμε παρακάτω, έμεινε για καιρό απλώς εγκειμενισμένη σε ένα ποίημα μνημόσυνο ή, πολύ περισσότερο, σε ένα ποίημα που βρίθει υπαρξιακής αγωνίας του Κ. Γ. Καρυωτάκη.

Στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας συζητάται κυρίως η πρόσληψη της «γυναικείας γραφής» από την κριτική καθώς και η επιλογή της σονετικής φόρμας. Η συσχέτιση της Λάμαρη ή η συγκριτολογική της μελέτη με άλλες ποιήτριες της εποχής της δεν έχει πραγματοποιηθεί, δεδομένου του όγκου που θα απαιτούσε μια τέτοια μελέτη.¹¹

Το Πρώτο Κεφάλαιο της εργασίας στηρίζεται στην δημιουργική, φεμινιστική

⁸ Ντόνοβαν (2013 : 370).

⁹ Μπάρρυ (2013: 151).

¹⁰ Μπάρρυ (2013: 151).

¹¹ Μελέτη που αφορά τη γυναικεία ποίηση έχει ήδη εκπονηθεί από τη Βαρβάρα Ρούσσου στη διδακτορική της διατριβή με θέμα «Ο μακρύς δρόμος της γυναικείας ελληνικής ποιητικής παράδοσης από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα», ΑΣΚΤ, Αθήνα, 2017. Στο 4^ο Κεφάλαιο της διατριβής γίνεται λόγος και για το ποιητικό έργο της Λάμαρη με ιδιαίτερη έμφαση την συγγραφική παρουσία της στον Τύπο.

ανάγνωση των σονέτων της ποιήτριας λεπτομερώς. Αυτό επειδή, όπως προαναφέρθηκε, δεν υπάρχει μέχρι στιγμής μια συνολική παρουσίαση του έργου της. Εξαιρεση αποτελεί η τελευταία ενότητα της συλλογής της που συζητάται συνοπτικά στο σύνολό της, μια και δεν ακολουθεί τη γραμμή ανάγνωσης που προτείνεται.

Στο Δεύτερο Κεφάλαιο τα ποιήματα εντάσσονται σε ένα πιο ανοιχτό θεωρητικό πλαίσιο ανάγνωσης, καθοδηγούμενο από ζητήματα της φεμινιστικής κριτικής, με εστιασμένες θεματικές που έχουν προκύψει από το Πρώτο Κεφάλαιο της εργασίας.

Ακολουθούν τα Συμπεράσματα ενώ στο Παράρτημα της εργασίας βρίσκονται τα εξήντα ένα ποιήματα – σονέτα της συλλογής της Λάμαρη, διακριτικά επιμελημένα και διορθωμένα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Ελένη Σ. Λάμαρη, 1878 – 1912.

Ποιήτρια και μουσικός.

Επέθανε με τους φριχτότερους πόνους στο σώμα
και με τη μεγαλύτερη γαλήνη στην ψυχή.

Μαρτζώκης, Σ. *Επιτύμβιο επίγραμμα στην Ελένη Λάμαρη*.¹²

ΤΑΦΟΙ

Πόση ησυχία δωπέρα βασιλεύει!
Οι τάφοι λες κι αυτοί χαμογελούνε,
ενώ με κεφαλαία σιγά μιλούνε
οι νεκροί γράμματα, βαθιά στα ερέβη.

Αποκεί, στην καρδιά μας που ειρηνεύει,
με απλά θέλουνε λόγια ν' ανεβούνε.
Μα το παράπονο, ή ό, τι κι αν πούνε
– τόσο έφυγαν μακριά – δε χρησιμεύει.

Είναι όλος, νά, διασταυρωμένα δυο
ξύλα ο Μαρτζώκης. Νά ο Βασιλειάδης,
ένα μεγάλο πέτρινο βιβλίο.

Και μια πλάκα στη χλόη μισοκρυμμένη
– έτσι τώρα τη συμβολίζει ο Άδης –
νά η Λάμαρη, ποιήτρια ξεχασμένη.¹³

¹² Το επιτύμβιο επίγραμμα στον τάφο της Λάμαρη έχει συνταχθεί από τον Στέφανο Μαρτζώκη, όπως μαρτυρείται από άρθρο του Φώτου Γιοφύλλη στην εφημ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 1932. Την ίδια πληροφορία μεταφέρει και η Αθηνά Ταρσούλη στην ανθολογία της (1951).

¹³ Καρυωτάκης (1979: 134).

Το όνομα της ποιήτριας Ελένης Σ. Λάμαρη εμφανίζεται στο σονέτο του Καρυωτάκη πλάι σε δυο ακόμα ελάσσονες αντιπρόσωπους της γενιάς της δεκαπέντε χρόνια μετά τον θάνατό της.¹⁴ Το σονέτο, γραμμένο σε ενδεκασύλλαβο στίχο και με τόνο ελεγειακό, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται σε συνομιλία με την ποιήτρια που απασχολεί την παρούσα μελέτη. Η διακειμενικότητά του και η επαφή του με τα «Ελεγεία»¹⁵ της Λάμαρη, αν και θα ήταν δυνατό να λειτουργήσει ευεργετικά, παραπέμποντας αναγνώστες και αναγνώστριες στην ποιήτρια, πρωτίστως αφορά τον ίδιο τον Καρυωτάκη και την προσωπική του αγωνία σε σχέση με τους ποιητές του καιρού του.¹⁶ Η μνημόνευση, φυσικά, δεν μπορεί να περιοριστεί στην παραπάνω ερμηνεία των Τάφων ούτε και να θεωρηθεί αμελητέα δύναμη καθοδήγησης του αναγνωστικού κοινού προς το πρόσωπο της εν λόγω ποιήτριας. Η αγωνία του Καρυωτάκη άλλωστε, τόσο για την αυτοσυγκρότηση της ποιητικής του ταυτότητας όσο και «τοῦ ὑπαρξιακοῦ σπαραγμοῦ» του¹⁷ συνομιλεῖ συνειδητά με την αντίστοιχη κατεύθυνση των εξίσου ενδεκασύλλαβων σονέτων της ενότητας των Ελεγείων της Ελένης Σ. Λάμαρη. Σημαντική είναι, γι' αυτό, η επί τούτου τοποθέτηση του ονόματος της ποιήτριας μαζί με τον Στέφανο Μαρτζώκη, δεδομένης της προσωπικής και ποιητικής, στη βάση ποιητικών και υφολογικών επιδράσεων, σχέσης τους, θέμα που ωστόσο δεν θα μας απασχολήσει εδώ.¹⁸

Η Ελένη Σ. Λάμαρη (1878/80 – 1912) καταγόταν από τη Λάμαρη της Πρέβεζας.¹⁹ Σπούδασε μουσική²⁰ ενώ αργότερα ασχολήθηκε με την ποίηση, δημοσιεύοντας ποιήματα, μεταφράσεις και ορισμένα πεζά έργα σε περιοδικά της εποχής.²¹ Η μία μοναδική, σωζόμενη, συλλογή της εκδίδεται το 1911 με τίτλο

¹⁴ Αν και ο Βασιλειάδης αναφέρεται στις νεοελληνικές ιστοριογραφίες, συνήθως δίπλα στο όνομα του Δημήτρη Παπαρρηγόπουλου, τόσο ο Στέφανος Μαρτζώκης, σε μικρότερο βαθμό, όσο και η Ελένη Σ. Λάμαρη απουσιάζουν.

¹⁵ Ελένη Σ. Λάμαρη (1911: 9 – 20). Επίσης, για τη συσχέτιση των δυο ποιητών βλ. Αθανασοπούλου (1998: 266 – 270).

¹⁶ Χαρακτηριστικό είναι και το ποίημα του ίδιου «Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων» της συλλογής *Νηπενθή*, βλ. ενδεικτικά Καρυωτάκης (1984: 27).

¹⁷ Μπουκάλας (1998: 10).

¹⁸ Βλ. Αθανασοπούλου (2011: Κεφ. 4^ο) και Γκικόκα (2023: 13 – 55).

¹⁹ Βλ. «Πανδέκτης: Λάμαρη Ελένη», Πανδέκτης – Ψηφιακός θησαυρός ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ταρσούλη (ό.π), Πανάς (1914: 362 – 364), Ξηραδάκη (1988: 88).

²⁰ Ξηραδάκη (1988). Στα γενικά αρχεία του Κράτους υπάρχουν τα χειρόγραφα των συνθέσεών της.

²¹ Ξηραδάκη (1988). Ενδεικτικά, ποιήματά της δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Αττική Ίρις* (τχ. 4 1901, τ. Η' τχ. 5 1905, τχ. 10 1906, τχ. 13 1906, τχ. 17 – 18 1906, τχ. 5 1907, τ. Η' τχ. 3 1906, τχ. 21 1907,

Ποιήματα και είναι αφιερωμένη στον πατέρα της. Χωρίζεται σε έξι ενότητες και αποτελείται από 61 ποιήματα, τριάντα εκ των οποίων σονέτα.

Μια πρώτη ανάγνωση του συνοπτικού έργου της ποιήτριας Ελένης Σ. Λάμαρη φέρνει στο προσκήνιο το παράδοξο των γυναικείων γνωρισμάτων που βάραιναν και ταυτόχρονα επέτρεπαν στις γυναίκες ποιήτριες των αρχών του 20ου αιώνα να επιχειρήσουν ένα άνοιγμα προς τον δημόσιο λογοτεχνικό χώρο· παράδοξο που οδήγησε στην αποσιώπηση της εν λόγω ποιήτριας, όπως προκύπτει από την απουσία του ονόματός της στις ανθολογίες γυναικών ποιητριών της εποχής και την ιστοριογραφία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με ορισμένες μονάχα εξαιρέσεις.²²

Ο τόνος στα έργα της, ως επί το πλείστον πένθιμος και θρηνητικός, την οδήγησε στον κόσμο της ελεγείας, έναν κόσμο παραδοσιακά συνυφασμένο με το γυναικείο ποιητικό υποκείμενο, ήδη από τα μοιρολόγια των δημοτικών τραγουδιών.²³ Ακόμα, έναν κόσμο, που διαπραγματεύεται το *αίσθάνεσθαι*, δηλαδή τον τρόπο θέασης μιας αμφιταλαντευόμενης πραγματικότητας, όπου οι υπάρχουσες παραστάσεις είναι πεπερασμένες ενώ η ιδέα επιθυμεί να αγγίξει το άπειρο.²⁴ Παράλληλα, η ελεγεία ως είδος, συνδέοντας το συλλογικό με το ατομικό βίωμα του θανάτου, τραμπαλίζοντας ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία, υπήρξε κατάλληλη για την «έκφραση της γυναικείας φωνής και παρουσίας».²⁵ Η μελαγχολική, λοιπόν, υφολογική της υπογραφή στα ποιήματα φάνταζε αναπόφευκτη καθώς ακολουθούσε τις προγονικές τάσεις της ποίησης αλλά και ανταποκρινόταν στα χαρακτηριστικά μιας «γυναικείας γραφής» όπως είχαν επισημανθεί από την κριτική που θα συζητήσουμε παρακάτω.²⁶

Η ανάγνωση που προτείνεται στην παρούσα μελέτη βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις επιταγές μιας φεμινιστικής λογοτεχνικής προσέγγισης.²⁷ Πίσω από τους θλιμμένους στίχους της ποιήτριας διακρίνεται μια θυμωμένη, ειρωνική τοποθέτηση του λόγου της ο οποίος, σε σημεία, είναι άκρως υπαινικτικός και μετριασμένα

τχ. 11 – 12 1908, τ. ΙΔ – ΙΕ τχ. 5 1911), στην *Βοσπορίς* (τ. Ε' τχ. 16 1903, τ. Στ' τχ. 32 – 33 1905), στο *Ημερολόγιο του Στόκου* κ. α. Μεταφραστικές της απόπειρες έχουν δημοσιευτεί το 1932 στο περιοδικό *Μπουκέτο* στα τεύχη 425, 433, 434.

²² Το όνομα της Ελένης Σ. Λάμαρη απουσιάζει από την *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας των Λίνου Πολίτη, Mario Vitti και Κωνσταντίνου Θ. Δημαρά*. Αντιθέτως, εμφανίζεται στην ανθολογία της Αθηνάς Ταρσούλη (1951: 61 – 64).

²³ Χατζηβογιατζή (2018: 326 – 327).

²⁴ Σίλλερ (1985: 9).

²⁵ Shohet (2010: 433 – 434).

²⁶ Χατζηβογιατζή (2018: Κεφ. 5ο).

²⁷ Βλ. ενδεικτικά Μπάρου (2013: Κεφ. 6ο).

τολμηρός.²⁸

Η Λάμαρη, διατηρώντας τις επιταγές της σύγχρονης της κριτικής όσον αφορά τη διαμόρφωση των γυναικών ως λογοτεχνικά υποκείμενα, στηρίζει τη δημιουργία της ταυτότητάς της «μιμούμενη»²⁹ παράλληλα, με τρόπο ειρωνικό, τις μεθόδους επεξεργασίας που χειρίζονταν άνδρες ποιητές. Επιδιώκει μια φαινομενική ταύτιση με τα επιβαλλόμενα πρότυπα με σκοπό την, έστω έμμεση, αποταύτισή της από αυτά. Η υποκειμενοποίησή της, μέσω μεταμορφωτικών διαδικασιών, μένει, συνεπώς, ένας χώρος αδειανός και ασαφής, ανοιχτός στην εκ νέου συμπλήρωσή του.

Για τον σκοπό αυτό, συχνή είναι, όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω, η μεταχείριση των εννοιών της ασάφειας, της κενότητας και του ήχου σε αντίθεση με εκείνες της αρμονίας και του στίχου, τις οποίες συνδέει με την ανδρική ποιητική παραγωγή και τις αντιδιαστέλλει με τις πρώτες. Οδηγούμαστε στον διαχωρισμό που προτείνει η Κριστέβα, επηρεασμένη από τον Ζακ Λακάν, ανάμεσα στη συμβολική και τη σημειωτική τάξη της γλώσσας. Για την Κριστέβα το σημειωτικό είναι η ίδια η γλώσσα της ποίησης αφού αντιστοιχεί στην πλευρά εκείνη της γλώσσας που σχετίζεται με το φαντασιακό του Λακάν, ένα επίπεδο προ – γλωσσικό, χαλαρότερο, ευμετάβλητο και ρευστό, σε αντίθεση με «τη συμβολική πλευρά που συνδέεται με την εξουσία, την τάξη, τους πατέρες, την καταπίεση και τον έλεγχο».³⁰

Η παραπάνω διχοτόμηση σωματοποιείται στον ποιητικό λόγο της Ελένης Σ. Λάμαρη. Επιπλέον, η ποιήτρια ειρωνεύεται την ερωτική υποστασιοποίηση που απέδιδαν άνδρες ποιητές στη γυναίκα ως ποιητικό αντικείμενο μέσα από την προνομιούχα θέση του παρατηρητή, στην προσπάθειά της να απεκδυθεί την ταυτότητα του Άλλου³¹, του αντικειμένου στον χώρο της ποιητικής δημιουργίας. Συγχρόνως, ο ερωτικός λόγος συγγέεται συχνά με την έννοια της έμπνευσης, πάντοτε μέσα στο πλαίσιο ασάφειας που καταγράφει η ποιήτρια.³²

Η παιδική ηλικία, παρά την αρχική νοσταλγική της υφή και την χρονοκανονική έκφρασή της «ως πάντα αθώα»³³, αποτελεί για την ποιήτρια ένα πρώτο χρονικό σημείο διαπίστωσης της επερχόμενης ασφυκτικής πραγματικότητας

²⁸ Ρούσσου (2015: 419 – 420).

²⁹ Για το ζήτημα της μίμησης στη γυναικεία ποιητική παραγωγή βλ. ενδεικτικά Βαρίκα (2011: 208) και Μαντόγλου (1999: 112 – 117).

³⁰ Μπάργου (2013: 158).

³¹ Μποβουάρ (1979: 267 – 278), Ντόνοβαν (2013: 371).

³² Αθανασοπούλου (2011: 287).

³³ [Σπύρος Χαιρέτης – Ξαναγνωρίζοντας τα πεζογραφήματα \(1964-1974\) του Γιώργου Ιωάννου: | Φρέαρ \(frear.gr\)](#)

και οι εικόνες μιας απλής, οικιακής ζωής διαστρεβλώνονται, μετατρέπονται από πηγή ασφάλειας και χαράς σε σφιχτές αλυσίδες.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σονέτα της Λάμαρη που αφορούν τον θάνατο του πατέρα της καθώς αγγίζουν περισσότερο τον χώρο της ποίησης ποιητικής, διαχειριζόμενα συμβολικά τον ανδρικό θάνατο, παρά τη θρηνητική ποίηση.

Με μια πρώτη μονάχα προσέγγιση του βασικού χαρακτήρα γραφής της ποιήτριας γεννάται ο προβληματισμός που μας συντροφεύει καθόλη τη διάρκεια συγγραφής της παρακάτω μελέτης και που σταδιακά θα αυτοπραγματώνεται κι ο ίδιος: μοιάζει η ποιήτρια Ελένη Σ. Λάμαρη να καταφεύγει σε μια γραφή που δεν επιθυμεί να φανερώσει παρά να κρύψει τα νοήματά της; Εν ολίγοις, (γιατί) γράφει σαν να κρύβεται;

Επιταγές γύρω από τη γυναικεία ποιητική γραφή: *απο – ταυτίσεις*

Η κίνηση εν γένει των γυναικών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα να εκφραστούν ποιητικά αποτέλεσε ένα βήμα εκφοράς της αναζήτησης και συνειδητοποίησης της υποκειμενικότητάς τους.³⁴ Η διαδικασία αυτή μέσω της γραφής, ναι μεν πραγματοποιείται αλλά κυρίως επιβεβαιώνει την έλλειψη λογοτεχνικής ταυτότητας με την οποία βρίσκονταν ακόμη αντιμέτωπες. Οι γυναίκες αυτές είχαν απέναντί τους την κριτική θεώρηση των έργων τους που βασιζόταν στην υιοθέτηση μιας ρητορικής οργανωμένης πάνω στην αναγνώριση γυναικείων γνωρισμάτων ως εκ φύσεως δοσμένων, τα οποία αποτέλεσαν τη βάση της ερμηνείας των έργων τους.³⁵

Παράλληλα, τα γνωρίσματα αυτά, όχι μονάχα ήταν αναμενόμενο να βρεθούν σε ένα ποιητικό έργο γραμμένο από εκείνες αλλά, ταυτόχρονα, όφειλε το κάθε έργο να τα διατηρεί και να τα προβάλλει. Η φυσικοποίηση τέτοιων έμφυλων χαρακτηριστικών σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο σωματοποιήθηκε και μεταφέρθηκε με μεγάλη ευκολία στον γραπτό λόγο, επισημοποιώντας το γυναικείο λογοτεχνικό και

³⁴ «Η προίκα της γυναικός είναι θεσμός ωφέλιμος ή επιβλαβής;», *Εφημερίς των Κυριών* (1891: αρ. 203).

³⁵ Μπατλερ (2009: 25 – 27), Ρούσσου (2015: 420), Βασιλειάδης (2006: 36).

ποιητικό ύφος.³⁶ Η επικράτηση ενός έμφυλου διπόλου, του αρσενικού και του θηλυκού, όρισε την αρχή, βάσει της οποίας χτίστηκε ολόκληρο το οικοδόμημα της φιλολογικής κριτικής γύρω από τη γυναικεία γραφή τον 19^ο αιώνα αλλά και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}.³⁷

Ένα παράδειγμα των ανωτέρω γνωρισμάτων αποτέλεσε η ευαισθησία.³⁸ Η κριτική στάθηκε στο ψυχικό γνώρισμα της ευαισθησίας προσδίδοντάς του έμφυλα χαρακτηριστικά και μετατρέποντάς το στον κατεξοχήν διαφοροποιητικό παράγοντα μεταξύ γυναικείας και ανδρικής γραφής αφού προηγουμένως, κατά τη ρομαντική περίοδο, είχε υιοθετηθεί με λιγότερη επιτυχία από άνδρες συγγραφείς.³⁹ Η φυσικοποίηση της ταύτισης ενός τέτοιου ψυχικού γνωρίσματος με το γυναικείο φύλο μετέτρεψε την ευαισθησία και καθετί που αφορμάται από αυτήν σε υφολογικό γνώρισμα των γυναικών συγγραφέων. Στην ίδια κατηγορία με την ευαισθησία ανήκουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τρυφερότητας, της ευγένειας και της πληθωρικότητας του συναισθήματος καθώς και ορισμένα ακόμα γνωρίσματα σχετιζόμενα με το ύφος και το περιεχόμενο των λογοτεχνικών έργων που τα περιέχουν.⁴⁰ Η «αφθονία» αυτών των «αισθημάτων» και η αντιμετώπισή τους ως έμφυλα, ενυπάρχοντα χαρακτηριστικά μετέτρεπε την παρουσία ή την απουσία τους από το εκάστοτε λογοτεχνικό έργο που προερχόταν από γυναικείο χέρι σε άρχον κριτήριο θετικής ή αρνητικής αποτίμησής του.⁴¹

Οι γυναίκες συγγραφείς και ποιήτριες, με το να διατηρούν την ευαισθησία στα γραπτά τους, όχι μόνο οδηγούνταν σε ασφαλέστερα μονοπάτια γραφής, αλλά άνοιγαν επίσης τον δρόμο για τη σταδιακή αποδοχή τους. Η διαδικασία φυσικοποίησης βιολογικών ή ιδιοσυγκρασιακών χαρακτηριστικών των γυναικών ως στοιχείων που διατηρούνται στο κείμενο ενίσχυσε, όπως θα ήταν αναμενόμενο, τη σύγκρισή τους με άνδρες λογοτέχνες και ποιητές, μέσω των οποίων, μάλιστα, διαμορφωνόταν ο ορίζοντας προσδοκιών του αναγνωστικού κοινού και προπάντων της κριτικής.⁴²

³⁶ Βλ. Μπάτλερ (2009: 25 – 52). Για παραδείγματα συσχέτισης, από την κριτική, της ποιητικής ταυτότητας με την έμφυλη ταυτότητα βλ. Βασιλειάδης (2006: 38 – 40).

³⁷ Ρούσσου (2014).

³⁸ Ρούσσου (2014: 787 – 789).

³⁹ Ρούσσου (2014: 787 – 789).

⁴⁰ Βασιλειάδης (2006: 67 – 85).

⁴¹ Βασιλειάδης (2006: 72, 75).

⁴² Στη μελέτη *Women of the Left Bank* (1987) η Shari Benstock σημειώνει σχετικά ότι η γυναίκα που «επιλέγει να θεωρηθεί σοβαρή συγγραφέας αρχίζει να γράφει για τους άνδρες γιατί από αυτούς πιστεύει πως θα πρέπει να εγκριθεί. Η γραφή της θα πρέπει να συμμορφωθεί με τους νόμους μιας συγκεκριμένης ορθής γραφής».

Υπήρξε, συνεπώς, μια προσπάθεια, από τη μεριά της κριτικής, να συσταθεί ένας χώρος γυναικείας ποίησης βασισμένος στα θηλυκά χαρακτηριστικά που οι ίδιοι επέβαλλαν σχετίζοντας την έμφυλη ταυτότητα με τα ποιητικά υποκείμενα.⁴³

Ο γυναικείος χώρος γινόταν με αυτόν τον τρόπο διακριτός από τον ανδρικό, διάκριση άκρως στερεοτυπική και απλουστευμένη, που οδηγούσε στην, οπωσδήποτε, συγγραφική του κατωτερότητα.⁴⁴ Τα εν γένει χαρακτηριστικά που απέδιδαν στη γυναικεία συγγραφική δραστηριότητα, ταυτισμένα με την έμφυλή τους ταυτότητα, αντιμετωπίζονταν ως αδυναμίες στα έργα τους⁴⁵, αφού η ζυγαριά της σύγκρισης έγερνε προς τη διάνοια, τον δυναμισμό, την αυστηρότητα της φόρμας και το μετρίασμα του συναισθήματος, χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στην ανδρική γραφή.⁴⁶

Η προσπάθεια της κριτικής να παραλληλίσει την ευαισθησία κι άλλα θεωρούμενα ως φύσει γυναικεία χαρακτηριστικά με την ίδια την ουσία της γραφής ήταν ένας ακόμα παράγοντας που οδήγησε στην καθιέρωση του φεμινιστικού αιτήματος για ισότητα στη διαφορά που ξεκινούσε δειλά να προβάλλεται μέσα από την *Εφημερίδα των Κυριών* της Καλλιρρόης Παρρέν.⁴⁷ Η μεταφορά έμφυλων χαρακτηριστικών στην ποιητική γραφή των γυναικών επέτρεψε, σε μια πρώτη φάση, την οικειοποίησή τους από τη γυναικεία μερίδα συγγραφέων και ποιητριών. Η τακτική αυτή τις άφηνε να εισέλθουν στους λογοτεχνικούς κύκλους της εποχής ως άτομα αποδεχόμενα μια εξωτερικά δοσμένη αυτοεικόνα.

Βέβαια, όχι μόνο ήταν πλέον δυνατό να εκφράσουν το προσωπικό τους βίωμα αλλά κυρίως βρέθηκαν στη θέση να τελέσουν μια επαναστατική πράξη με την ίδια την καταγραφή του. Παρήγαγαν έναν λόγο αυτοαναφορικό, προβάλλοντας την ουσιαστική έλλειψη ταυτότητας και την υποκειμονοποίησή τους ως Άλλους, ως άτομα διακριτά από το κυρίαρχο ποιητικό εγώ.⁴⁸ Η παραπάνω τακτική ενισχύθηκε με

⁴³ Ρούσσου (2014).

⁴⁴ Είκοσι χρόνια μετά, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, είναι χαρακτηριστική η αντιμετώπιση από την κριτική της γυναικείας ποίησης και πεζογραφίας εν γένει ως «υποσύνολα» της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Βλ. Βασιλειάδης (2006: 41).

⁴⁵ Χαρακτηριστικές είναι οι κατακεραυνωτικές επιστολές του Εμμανουήλ Ροΐδη προς την Καλλιρόη Παρρέν κατά των γυναικών συγγραφέων και ποιητριών, βλ. ενδεικτικά Χατζόπουλος (2019).

⁴⁶ Showalter (1978: 90).

⁴⁷ Βαρίκα (2011: 288 – 289).

⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά Κοκκινίδου (1977: 221 – 225), Μποβουάρ (1979, 267 – 278), Βαρίκα (2011: 215): Έκφραση συγκεχυμένη (του γυναικείου «εγώ») και οπωσδήποτε αρνητική, αφού δεν διατυπώνεται παρά ως αδυναμία να περιοριστούν «εντός των χαραχθέντων στενών ορίων», ως διχασμός ανάμεσα σε μια αρχέγονη ταυτότητα – την οποία υπονοεί το «άλλη ούσα» – και την υποχρέωσή τους να προσαρμοστούν στα πατριαρχικά πρότυπα που αναγκάζουν τις γυναίκες να «αλλάξουν». Επίσης, ο

την αυτοαναίρεση της επιβεβλημένης τους ταυτότητας, αφού στη θέση της έμενε ένα κενό ικανό να συμπληρωθεί εκ νέου μέσα από νέες πια νοηματοδοτήσεις. Η διαδοχική αυτή ταύτιση και αποταύτιση συνεπαγόταν αφενός μια οικειοποίηση του ηγεμονικού λόγου και αφετέρου μια, τελικά, αντιθετική οικοδόμηση του ποιητικού τους υποκειμένου.

Το σονέτο

Το ποιητικό έργο της Ελένης Σ. Λάμαρη, όπως εμφανίζεται στη μοναδική σωζόμενη συλλογή ποιημάτων της, είναι κατά κύριο λόγο δοσμένο στη φόρμα του σονέτου, με λίγες μονάχα εξαιρέσεις. Το ποίημα «Σονέττο» αποτελεί μια πρώιμη δημοσίευση έργου της στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (τόμος 2, αρ. 20) το 1902 ο τίτλος του οποίου πιστοποιεί και προοικονομεί τη σαφή επιλογή της για τη συγκεκριμένη ποιητική φόρμα. Τα δεκατετράστιχα ποιήματά της πατούν στον ιαμβικό ενδεκασύλλαβο, δείχνοντας την πίστη της ποιήτριας στην παραδοσιακή στιχουργική. Η επιλογή της, όπως θα συζητηθεί στη συνέχεια, δεν οδηγείται μόνο από την εμπιστοσύνη της στην ίδια τη φόρμα αλλά υπαγορεύεται κυρίως από εξωγενείς παράγοντες, στενά συνδεδεμένους με την ποιητική παράδοση της εποχής της αλλά και τη θέση της ίδιας, ως γυναίκας ποιήτριας που επιθυμεί να εισέλθει στον χώρο αυτόν της ποιητικής της συγχρονίας.

Πιάνοντας το νήμα από την αρχή αναφερόμαι πρωτίστως στα κυριότερα χαρακτηριστικά του εν λόγω ποιητικού είδους. Το σονέτο, προερχόμενο από την ιταλική γλώσσα (sonetto = piccolo suono) μεταφράζεται ως ο μικρός ήχος⁴⁹ πρόκειται για ένα σύντομο ποίημα.⁴⁹ Τα σονέτα εμφανίζονται σε δεκατέσσερις στίχους, συνηθέστερα ενδεκασύλλαβους δεδομένης της ταχύτητας του συγκεκριμένου στίχου⁵⁰, σε ιαμβικό πεντάμετρο ή αλεξανδρινό στίχο. Στην ελληνική σονετογραφία θα συναντήσουμε βέβαια και σονέτα σε ιαμβικό δεκατρισύλλαβο, ιαμβικό

Βασιλειάδης σημειώνει τον στενό ειδολογικό προσδιορισμό της ποίησης γυναικών που πραγματωνόταν μονάχα μέσα στα όρια της ήδη διαμορφωμένης ποιητικής παράδοσης, βλ. Βασιλειάδης (2006: 52).

⁴⁹ Μητσάκης (1962: 16).

⁵⁰ Πολυχρονάκης (1992: 134-145).

δεκαπεντασύλλαβο και σε ιαμβικό επτασύλλαβο ή εννιασύλλαβο.⁵¹ Αποτελούνται από τέσσερις στροφές, δύο τετράστιχες και δύο τρίστιχες όταν βασίζονται στην πετραρχική μορφή σονέτου και από τρία τετράστιχα και ένα καταληκτικό δύστιχο όταν ακολουθούν τη σαιξπηρική φόρμα. Στην περίπτωση της πετραρχικής μορφής η ομοιοκαταληξία διαμορφώνεται ως εξής: οκτάβα αβαβ/αββα, σεστέτο γδε/γδε ή γδγ/δγδ, ενώ στην αντίστοιχη σαιξπηρική: αβαβ/ γδγδ/ εζεζ/ ηη.⁵² Παρά την πεποίθηση ότι η φόρμα είναι σταθερή ενδέχεται, και μάλιστα συχνά, να διαφοροποιείται με τέτοιο τρόπο το πλέξιμο της ομοιοκαταληξίας ώστε να παρέχει ένα αποτέλεσμα πλούσιο σε ποικιλία μορφών.⁵³

Η γέννηση του σονέτου εντοπίζεται με σχετική βεβαιότητα από τους μελετητές του στην Ιταλία κατά τον 12^ο αιώνα. Ο Πέτρος Βίνιε και ο G. D' Arezzo εμφανίζονται ως τα πρώτα ονόματα σονετογράφων που παγκοσμίως ξεχώρισαν, ενώ είναι αυτοί που προσέδωσαν, παράλληλα, στο είδος την τυπική μορφή του.⁵⁴ Τόσο τα σονέτα του Πετράρχη όσο και του Δάντη διαμόρφωσαν αργότερα το ύφος της ποιητικής αυτής φόρμας, αντλώντας ενίοτε από αρχαιοελληνικά ή λατινικά θέματα, μετατρέποντας κατά αυτόν τον τρόπο τα σονέτα σε είδη προσφιλή σε υψηλά θέματα ανάπτυξης.⁵⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση της Αθανασοπούλου ότι η προαναφερθείσα προέλευση θεμάτων από την αρχαιότητα μετέτρεψε το σονέτο σε χώρο ποιητικό που προσφέρεται για την πραγμάτωση της αέναης ρήξης μεταξύ παλαιότερων και νεότερων ποιητών.⁵⁶ Ύστερα από μια περίοδο μαρασμού, το σονέτο θα αναβιώσει κατά τον 18^ο αιώνα στην Ευρώπη παρέχοντάς μας σήμερα σημαντικά δείγματα της φόρμας του μέσα από το έργο των Verlaine, Mallarme και άλλων ονομάτων της εν λόγω περιόδου.

Επιστρέφοντας στον ελλαδικό χώρο η πορεία της σονετογραφίας δεν υπήρξε πάντα ομαλή και συνεχής. Η πρώτη εμφάνιση σονέτου γραμμένο στην ελληνική γλώσσα σημειώνεται το 1436 από τον ιταλό Cyriako de Pizzikoli, γεγονός που πιστοποιεί τη σχέση των ελλήνων λογοτεχνών με την Ιταλία.⁵⁷ Στην Ελλάδα το πρώτα σονέτα που ξεχωρίζει είναι εκείνο της Αγγελικής Πάλλη Βαρθολομαίη

⁵¹ Χατζηβογιατζή (2018: 258 – 259).

⁵² Αθανασοπούλου (2011: 20).

⁵³ Μητσάκης (1962: 16 – 17).

⁵⁴ Χατζηβογιατζή (2018: 259), Μαρκαντωνάτος (2008: 326 – 330).

⁵⁵ Χατζηβογιατζή (2018: 267), Αθανασοπούλου (2011: 21).

⁵⁶ Αθανασοπούλου (2011: 21).

⁵⁷ Χατζηβογιατζή (2018: 259).

(Bartholommei) γραμμένο το 1824.⁵⁸ Πρωιμότερα, σονέτα έχουν εντοπισθεί σε χειρόγραφο 156 ποιημάτων μέσα στο οποίο συγκαταλλέγονται 25 σονέτα από την Κύπρο, έπειτα στα χορικά της αναγεννησιακής τραγωδίας *Ροδολίνος* του ποιητή Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου στα μέσα του 17^{ου} αιώνα και της *Ερωφίλης*⁵⁹ καθώς επίσης και στη συλλογή *Άνθη Ευλαβείας* που εκδόθηκε στη Βενετία το 1708.⁶⁰ Το ποιητικό είδος του σονέτου θα προτιμηθεί ξανά από ποιητές της επτανησιακής παράδοσης με σημαντικότερους, ενδεικτικά μεταξύ άλλων, τους Ι. Πολυλά, Γ. Μαρκορά, Α. Λασκαράτο, Α. Εφταλιώτη.⁶¹

Ωστόσο, η σονετογραφία θα ακμάσει στην Ελλάδα με την ποιητική γενιά του 1880 ενώ τα όριά του θα φτάσουν μέχρι και τη γενιά του '30, οπότε ο στίχος σταδιακά θα ελευθερωθεί, απεκδυόμενος και τις ποιητικές φόρμες. Η Νέα Αθηναϊκή Σχολή στάθηκε ευνοϊκή για την ανάπτυξη και την ακμή της σονετογραφίας, σε αντίθεση με την περίοδο του ρομαντισμού που προηγήθηκε.⁶² Κάτι τέτοιο ήταν δυνατό να συμβεί καθώς οι επιταγές του παρνασσιισμού που έφτανε τότε στον ελληνικό λογοτεχνικό κόσμο στέκονταν παράλληλα με εκείνες της φόρμας του σονέτου' η εκφραστική τελειότητα και το μέγιστο δούλεμα του στίχου απαντούσε τόσο στη μορφή του σονέτου όσο και στα αιτήματα του παρνασσιισμού.⁶³ Είναι πολυάριθμοι οι ποιητές της περιόδου που επηρεάστηκαν από το ρεύμα του παρνασσιισμού και επέλεξαν το σονέτο για να εκφραστούν. Χαρακτηριστικά να αναφερθούν οι: Κ. Παλαμάς (1859 - 1943), Ι. Γρυπάρης (1870 -1942), Γ. Δροσίνης (1859 - 1951) και Λ. Μαβίλης (1860 - 1912).⁶⁴ Η αναβίωση, λοιπόν, του σονέτου πραγματοποιείται πάνω στην αλλαγή του αιώνα.

Σήμερα, το σονέτο κερδίζει σε επαναπροσεγγίσεις. Νέοι ποιητές και ποιήτριες επιλέγουν τη σονετική φόρμα είτε διατηρώντας σε αυτήν τον χαρακτήρα ποιήματος ποιητικής και μνημοσύνου είτε ντύνοντάς την θεματικά με πολιτικοκοινωνική πλέον χροιά και εμπλουτίζοντάς την με μια έντονη κριτική ή, αναλόγως τη θεματική που

⁵⁸ Μητσάκης (1962: 57).

⁵⁹ Πολίτης (1980: 132).

⁶⁰ Αθανασοπούλου (2011: 21 – 22).

⁶¹ Χατζηβογιατζή (2018: 259 – 263).

⁶² Πολίτης (1980: 137 – 138).

⁶³ Χατζηγογιατζή (2018: 262).

⁶⁴ Χατζηγογιατζή (2018: 263).

επιλέγουν, αποδοκιμαστική ματιά.⁶⁵

Η σονετική φόρμα ως *άλλο δωμάτιο*.⁶⁶

*«Είν' το σονέτο των αντρών βασιλείο».*⁶⁷

Η επιλογή του σονέτου από ποιητές και ποιήτριες που δραστηριοποιούνταν συγγραφικά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αποκαλύπτει αφενός μια γενικευμένη προσπάθεια διατήρησης, συνέχειας, ακόμα και συνομιλίας με τη μακρά παράδοση της σονετογραφίας και τους προγενέστερους, καταξιωμένους αντιπροσώπους της.⁶⁸ Σε μια δεύτερη ανάγνωση η επιλογή αυτή δρα καταλυτικά στην προσωπική τους κανονάρχηση· τα ποιήματα σε μορφή σονέτων λειτουργούν ως μέσο των νέων αυτών ποιητών να εισέλθουν στη λογοτεχνική σφαίρα της εποχής τους.⁶⁹ Οι τεχνικές δυσκολίες του είδους με το οποίο αναμετριούνται, όπως είναι η ακριβολογία και η σύμπτηξη νοημάτων σε καθορισμένο μέτρο, η αυτοτέλεια της εκάστοτε στροφής και ο συγκρατημένος λυρισμός που απαιτούσε το σονέτο, προϋποθέσεις για την ζητούμενη τελειότητα της μορφής του, ήταν ακριβώς τα εμπόδια εκείνα που σε περίπτωση υπερπήδησής τους θα χάριζαν στους νέους ποιητές την ευκαιρία να βρίσκονται σε θέση να αναμετρηθούν και να σταθούν πλάι σε ήδη καταξιωμένους δημιουργούς.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μεταχείρισης της σονετικής φόρμας αποκτά ιδιαίτερη σημασία η επιλογή του είδους από γυναίκες ποιήτριες. Η πραγματικότητα του λογοτεχνικού κόσμου της εποχής, τέλη 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα, ήταν σε κυρίαρχο βαθμό ανδροκρατούμενη. Η επικρατούσα μερίδα τόσο των συγγραφέων, ποιητών όσο και των κριτικών λογοτεχνίας αποτελούνταν από άνδρες. Το γεγονός

⁶⁵ Ενδεικτικά βλ. τη συλλογή του Διονύση Καψάλη, *Εδώ κι εκεί*, Αθήνα: Άγρα, 2010. Η εν λόγω συλλογή απαρτίζεται από 14 σονέτα σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο στίχο και όλα πετράρχικης μορφής.

⁶⁶ Αναφορά στο έργο της Βιρτζίνια Γουλφ, *Ένα δικό σου δωμάτιο*, Αθήνα: Ερατώ, 2021 με πρώτη έκδοση το 1929 (*A Room of One's Own*).

⁶⁷ Κλεοπάτρα Λυμπέρη, «Παρά θιν' άλλος άτρυνέτο» *Το δεν είμαι ακόμα*, 2022.

⁶⁸ Χατζηβογιατζή (2018: 260).

⁶⁹ Χατζηβογιατζή (2018: 10, 278 – 279).

αυτό λειτουργούσε ως τροχοπέδη για τη γυναικεία συγγραφική δραστηριότητα που ερχόταν αντιμέτωπη με «αντρικά» κριτήρια γραφής γεννώντας την ανάγκη των γυναικών συγγραφέων και ποιητριών να αποδείξουν το ταλέντο και τις ικανότητές τους. Η αμφισβήτηση στην οποία υπόκεινταν τις οδήγησε στην απαιτητική και παραδοσιακά νομιμοποιημένη σονετική παράδοση. Χαρακτηριστικά θα υποστηρίξει η Χατζηβογιατζή ότι το σονέτο θα αξιοποιηθεί «ως τρόπος ισχυροποίησης» της δειλά ανερχόμενης γυναικείας παρουσίας στα λογοτεχνικά τεκταινόμενα.⁷⁰

Ο τρόπος με τον οποίο τα σονέτα πλάστηκαν από τη συγγραφική πένα γυναικών προβάλλει τα σημεία στα οποία έμειναν πιστές στη σονετική παράδοση και, πολύ περισσότερο, τις διαφοροποιήσεις που επέφεραν και σταδιακά επέβαλλαν στην προυπάρχουσα αυτή σονετογραφία.⁷¹ Παρά την ευελιξία της φόρμας τα πλείστα των σονέτων τους διατηρούν τα τυπικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του είδους.⁷² Η συνεισφορά των γυναικών σονετογράφων εγγράφεται αφενός στις θεματικές τους επιλογές και αφετέρου σε στοιχεία ύφους. Η γυναικεία σονετογραφία, επιχειρώντας να δημιουργήσει έναν προσωπικό, «γυναικείο» χώρο γραφής, θα μεταβιβάσει στο είδος χαρακτηριστικά της επονομαζόμενης «θηλότητας».⁷³ Σε αυτά συγκαταλλέγονται, μεταξύ άλλων, η ευαισθησία και η τρυφερότητα, το μητρικό αίσθημα, ο ερωτισμός και φυσικά η καταγραφή ενός προσωπικού, εσωτερικού κόσμου. Η προσπάθεια δημιουργίας ενός γυναικείου χώρου γραφής ικανού να στεγάσει τη γυναικεία συγγραφική εμπειρία θα μετατρέψει τα αυστηρά σονέτα στα «κλειστά δωμάτια»⁷⁴ από τα οποία, αργότερα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, οι ποιήτριες θα έβγαιναν με μεγαλύτερη ευκολία. Αυτό συνέβη καθώς μετατρέποντας το σονέτο σε χώρο ανάπτυξης θηλυκών τελικά θεμάτων, έμειναν δέσμιες στη διακύρηξη του πρωτοελληνικού φεμινιστικού κινήματος για «ασότητα στη διαφορά».⁷⁵ Η σφιχτή δομή του σονέτου σε συνάρτηση με τα θέματα που επεξεργάστηκαν, τα οποία θα συναντήσουμε παρακάτω, μετέτρεψε το είδος σε καθρέφτη των συναισθημάτων

⁷⁰ Χατζηβογιατζή (2018: 264).

⁷¹ Χατζηβογιατζή (2018: Κεφ. 3^ο).

⁷² Χαρακτηριστική είναι η επιλογή της Λάμαρη να εργαστεί πάνω στο πετραρχικό μοντέλο έναντι του σαιξπηρικού, αφενός λόγω της αυξημένης δυσκολίας της ρίμας του που οφείλει να είναι κοινή στα πρώτα δυο τετράστιχα σε αντίθεση με την ελευθερία που παρέχει το σαιξπηρικό στο συγκεκριμένο σημείο και, αφετέρου, ακολουθώντας το παράδειγμα των προκατόχων της που έγραψαν πρωτίστως υπό την επίρεια της πετραρχικής μορφής. Βλ. Κωστόπουλος (1975: 26 – 29).

⁷³ Αναλυτικά συζητάει το θέμα η Βαρβάρα Ρούσσου στη μελέτη της «Κριτική και ευαισθησία όροι και παραδείγματα κριτικής θεώρησης της γυναικείας ποίησης του 19ου αι.» (2014).

⁷⁴ Γουλφ (2021).

⁷⁵ Αθανασοπούλου (2011: Κεφ. 4^ο).

ασφυξίας και αποκλεισμού που βίωναν, συναισθήματα που σε πρώτο βαθμό επιχείρησαν να αποτάξουν με τη συγγραφή τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Μη ζώνη μετ' άμουσίας.⁷⁶

Η μοναδική σωζόμενη,⁷⁷ καθώς φαίνεται, ποιητική συλλογή της Λάμαρη εκδίδεται στην Αθήνα με τον τίτλο *Ποιήματα* έναν χρόνο πριν φύγει από τη ζωή. «*Μη ζεις δίχως μουσική*», δίχως έμπνευση, είναι η διακριτική μα ηχηρή συμβολή της που εμφανίζεται με την αναφορά της στον Ευριπίδη στην πρώτη σελίδα της έκδοσης, επιτρέποντας στους/στις αναγνώστες/τριες της να την κρυφοκοιτάξουν· αποκαλύπτοντας, παράλληλα, έναν οδηγό ζωής μα και αναγνωσμάτων. Ύστερα από αυτό ίσως απορούμε λιγότερο που το πρώτο αυτό ποιητικό της άνοιγμα κυκλοφορεί με το πραγματικό όνομα της ποιήτριας και με επώνυμο τον τόπο καταγωγής της αντί την ολοκληρωτική χρήση ψευδωνύμου που ήταν μέθοδος αρκετά διαδεδομένη μεταξύ, κυρίως, γυναικών.⁷⁸ Με την κίνηση αυτή φαίνεται, με μια γρήγορη ματιά, ότι ο πρωταρχικός μας προβληματισμός αναιρείται· στην πραγματικότητα, καθίσταται ακόμη πιο ηχηρό το εναρκτήριο «σαν».

Η συλλογή αφιερώνεται στον πατέρα της ποιήτριας, ο θάνατος του οποίου γίνεται αφορμή για τη συγγραφή ορισμένων ποιημάτων της:

«Στον πατέρα μου
που το χόμα του βρέχω ακόμη με δάκρυα
αφιερώνω το βιβλίο μου αυτό».

Ο αφιερωτικός τους τόνος μαζί και η πένθιμη χρήση του λόγου μετριάζονται τη στιγμή που η ποιήτρια με αστάθεια συναισθηματική ταλαντεύεται μεταξύ ελεγείας και ποιημάτων ποιητικής, στοιχείο που θα συζητήσουμε αναλυτικότερα παρακάτω.

⁷⁶Ελένης Σ. Λάμαρη, *Ποιήματα*, Έν Αθήναις, Τυπογραφείον «Νομικής», 1911. «Κι ας μη ζω χωρίς τραγούδια» κατά την απόδοση του Βάρναλη του 676^ο στίχου από τον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη (416 π.Χ).

⁷⁷ Η Ασπασία Γκιόκα κάνει λόγο για πιθανή προγενέστερη του 1911 ποιητική συλλογή, βλ. Γκιόκα (2023: 24, 33).

⁷⁸ Για ψευδώνυμα βλ. ενδεικτικά Ντελόπουλος (2005).

Ταυτοχρόνως, η αναφορά στον πατέρα δύναται να λειτουργεί και νομιμοποιητικά με την ποιήτρια να επιλέγει την αφιέρωση του έργου της σε ένα πρόσωπο δύναμης, στην προκειμένη στο ίδιο το πατριαρχικό σύμβολο, καθώς μέσα από εκείνο η πράξη της λαμβάνει τρόπον τινά ισχύ και, προπάντων, υποστήριξη.

Ακολουθεί το σημείωμά της *Αντί προλόγου*, σελίδα καίριας σημασίας. Η ποιήτρια στο σημείωμα καταθέτει τις απόψεις και τους προβληματισμούς της σχετικά με τη σύγχρονή της ποιητική παραγωγή κατά την οποία «ἔργα τελείας πνευματικῆς ἰσορροπίας παραγνωρίζονται ἢ μᾶλλον ἀποσιωπῶνται». Ταχύτατα αποποιείται της ικανότητάς της να προτάξει το δικό της έργο μπροστά σε αυτό το έλλειμμα της εποχής επιβεβαιώνοντας στον/στην αναγνώστη/τρια της τη συνείδηση της θέσης της στον ποιητικό κόσμο. Αναφερόμενη στο ποίημα ενός ιταλού ποιητή⁷⁹ επανέρχεται στο έργο της καταθέτοντας, πολύ περισσότερο, κυρρήσοντας τον σκοπό και τον χαρακτήρα των ποιημάτων της: «οὐτῶ καὶ ἡ ποίησίς μου [...] συντρίβει τὰ δεσμά της καὶ ἐναγκαλίζεται πλατύτερον τὸ φῶς τοῦ ἡλίου».⁸⁰ Ολοκληρώνει το σημείωμά της με ευχαριστίες στον γλωσσολόγο Γεώργιο Ν. Χατζηδάκη που την «ἐνεθάρρυνεν εἰς τὸ ἔργον τοῦ ποιητοῦ», κείμενο του οποίου τοποθετεί, στην επόμενη σελίδα, ως πρόλογο της συλλογῆς.

Δεδομένης της σπουδαιότητας των προλόγων, τόσο σε πεζά όσο και σε ποιητικά έργα, παρατηρείται με το παραπάνω σημείωμα η καίρια θέση της Λάμαρη σε σχέση με την κοινωνική και ποιητική της πραγματικότητα η οποία φαίνεται, ύστερα από μια δεύτερη ματιά, συγκρουσιακή.⁸¹ Ναι μεν διατηρεί και υιοθετεί τη φρόνιμη στάση γυναίκας των αρχών του 20^{ου} αιώνα που επιχειρεί τη διείσδυση σε έναν χώρο που παραδοσιακά δεν της ανήκει, συντηρώντας και γραμματικά το αρσενικό γένος της δραστηριότητας «τοῦ ποιητοῦ» – γεγονός διόλου αμελητέο καθώς η επιλογή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, της αρσενικής αντωνυμίας επιβεβαιώνει την κυριαρχία που υφίσταται και επιβιώνει μέσα στη γλώσσα της⁸² – και μεταβιβάζοντας την προσωπική της έμπνευση στο πρόσωπο του καταξιωμένου γλωσσολόγου ως μορφή ενθάρρυνσης.⁸³ Σχολιάζει, δε, ότι οι στίχοι της πάσχουν και για τούτο οδηγούνται, ή επιθυμούν να οδηγηθούν, στη σύντριψη των δεσμών τους, φράση που

⁷⁹ Πρόκειται για τον Ιταλό μυθιστοριογράφο και ποιητή Tomasso Grossi (1971 – 1853).

⁸⁰ Το *φῶς ἡελίοιο* κατά τον Όμηρο. Βλ επίσης τον Ω 558 της *Ιλιάδας* (*Αὐτόν τε ζῶειν καὶ ὄραν φῶς ἡελίοιο*).

⁸¹ Μαστροδημήτρης (1984: 17 – 19).

⁸² Wittig (1985: 3-12).

⁸³ Αθανασοπούλου (2011: 277).

κλείνει το μάτι στον/στην κριτικό του έργου της παρέχοντας μια βάση για την επικείμενη ερμηνεία του. Παράλληλα, επιβεβαιώνοντας τη δυσχέρεια που αντιμετωπίζει η ίδια καθιστά γνωστές τις συνθήκες της λογοτεχνικής της συγχρονίας.

Στην ανθολογία ποιητριών της Ταρσούλη, η τελευταία κατανείμει τις ποιήτριες των αρχών του 20^{ου} αιώνα σε τρεις χρονολογικά, σε πρώτη ανάγνωση, κύκλους οι οποίοι όμως χρωματίζονται και αξιολογικά.⁸⁴ Τοποθετεί την Λάμαρη στον πρώτο κύκλο ποιητριών (1857 – 1911) οι οποίες ανήκουν σε εύπορες οικογένειες ενώ η ποίηση τους κρίνεται αυστηρά ως άκρως ρητορική και μονότονη. Κατά τη γνώμη μου η κίνηση αυτή είναι λανθασμένη καθώς η ποιητριά μας, όπως προκύπτει ήδη από το προλογικό της σημείωμα, ταλαντεύεται μεταξύ των δυο επόμενων κύκλων, έστω αξιολογικά: εκείνου που οι ποιήτριες καταγόμενες από μικρομεσαία αστικά στρώματα δημοσιεύουν έργα τους με «γνήσιο δημιουργικό δαιμόνιο καὶ μὲ ὅλα τὰ φυσικὰ χαρίσματα πὸν ὀδηγοῦν στὸ ὕψος τῆς ἀληθινῆς τέχνης»⁸⁵ κι εκείνου που διαθέτουν, – ή τείνουν προς την κατεύθυνση εκείνη –, μια συλλογική συνείδηση της θέσης τους.⁸⁶

Ο πρόλογος που παρατίθεται στη συλλογή πρόκειται για επιστολή του γλωσσολόγου προς την ποιήτρια κατά την οποία εξαίρει το πολυετές έργο της και εύχεται, με αφορμή την Λάμαρη, να κατορθώσουν οι γυναικείες φωνές να κερδίσουν μια θέση στον χώρο της λογοτεχνικής διαχρονίας της χώρας. Η φράση αυτή δεν φαντάζει εν προκειμένω παρά ειρωνική. Ο Χατζηδάκης αναφέρεται στα πρόσωπα «τῆς Σαπφοῦς, τῆς Κορρίνης, τῆς Μυρτίδος» και, έπειτα, «τῆς Ὑπατίας κλπ. κλπ.»! Το ζήτημα της ασυνέχειας στη λογοτεχνική παράδοση των γυναικών και η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της τελευταίας με την ανάδειξη της γυναικείας εμπειρίας συμπεκνώνεται στην παραπάνω φράση του γλωσσολόγου. Η παράθεση ονομάτων μονάχα από την αρχαιότητα, με το τελευταίο μάλιστα όνομα να μην έχει – τουλάχιστον από όσα έως τώρα γνωρίζουμε – κάποια στενή σχέση με την ποιητική δραστηριότητα,⁸⁷ μαζί και με το καταληκτικό διπλό «κλπ», καθίσταται άκρως προβληματική όσον αφορά την ασυνέχεια της γυναικείας λογοτεχνικής παράδοσης από την αρχαιότητα έως την εποχή του. Εξίσου προβληματική προβάλλει και η θεώρηση ότι η γυναικεία ποιητική φωνή υπολείπεται της αντρικής ενώ επιβεβαιώνει

⁸⁴ Αντίστοιχους χρονικούς διαχωρισμούς προτείνει και η Showalter, βλ. Μπάρρυ (2013: 151 – 152).

⁸⁵ Ταρσούλη (1951: 67).

⁸⁶ Ταρσούλη (1951).

⁸⁷ Σύμφωνα με το λήμμα «Ὑπατία» στο Λεξικό της Σούδας, *ἔγραψεν ὑπόμνημα εἰς Διόφαντον, τὸν ἀστρονομικὸν Κανόνα, εἰς τὰ Κωνικὰ Ἀπολλωνίου ὑπόμνημα.*

όσα συζητήθηκαν προηγουμένως σχετικά με τον χώρο της κριτικής.

Η προσπάθεια της Λάμαρη να γράψει συγκεκαλυμμένα ενισχύεται, όπως είδαμε, από τις πρότερες επιλογές της σχετικά με τους προλόγους του έργου της. Η προσεκτική χρήση της γλώσσας και των εκφράσεών της σε συνδυασμό με την αφιέρωση στον πατέρα της και την παράθεση της επιστολής του Χατζηδάκη συνυπάρχουν με το ερώτημά μας. Η ποιήτριά μας εκδίδει το έργο της, αλλά το κάνει με τρόπο που θυμίζει χειρουργικές διαδικασίες, δημιουργεί ένα πλαίσιο ασφαλές ώστε μέσα σε εκείνο να κινηθεί. Δεν παύει όμως να βρίσκεται κρυμμένη, σαν πίσω από την κουρτίνα του δωματίου της, με τον λόγο της να υπαινίσσεται και παράλληλα να αποκαλύπτει δια μέσου συμβόλων και κρυμμένων νοημάτων. Οι προθέσεις της για τη συγκρότηση γυναικείας υποκειμενικότητας και μεταμόρφωσης μέσω της επανοικειοποίησης του λόγου ξεκινούν ήδη να προβάλλουν.

Με το ξεφύλλισμα των πρώτων σελίδων να έχει ολοκληρωθεί φτάνουμε στο κυρίως σώμα της συλλογής. Προτείνεται στην έκδοση ο διαχωρισμός της σε έξι ενότητες με τους εξής τίτλους: *Ελεγεία, Ανοιξιάτικες συμφωνίες, Φθινοπωρινές νοσταλγίες, Χειμώνας, Πικρά χαμόγελα, Σκόρπια λουλούδια*. Στο τέλος της συλλογής η ποιήτρια παραθέτει μεταφράσεις και παραφράσεις έργων καθώς και αφιερωτικά ποιήματα σε πρόσωπα συγγενικά της και μη. Από το σύνολο των εξήντα ενός ποιημάτων τα πλείστα είναι σονέτα εκτός από τα ποιήματα της ενότητας *Ανοιξιάτικες συμφωνίες* καθώς και τέσσερα ακόμα από την ενότητα των φθινοπωρινών νοσταλγιών.

Ελεγεία

Η πρώτη ενότητα της συλλογής που εξετάζουμε έχει τον τίτλο *Ελεγεία*. Τις ρίζες του ποιητικού είδους της ελεγείας τις εντοπίζουμε στην αρχαιότητα ενώ ο όρος *έλεγχος* δείχνει να σχετίζεται με το *έλελεδ*, λέξη που συνδεόταν άμεσα με τον θρήνο της γυναίκας.⁸⁸ Βέβαια, η ελεγεία αποτελεί μια φόρμα ήδη από την κλασσική αρχαιότητα

⁸⁸ Saïd, Trédé, Boulluec (2001: 101 – 103).

η θεματική ποικιλία της οποίας ξεφεύγει από τη στενά θρηνητική διάσταση.⁸⁹

Η επιλογή της ελεγείας για την τιλοφόρηση της πρώτης ενότητας των ποιημάτων της Λάμαρη δείχνει να βασίζεται στη θρηνητική λειτουργία του είδους· αποτελεί φορέα συνέχισης μιας παράδοσης που εντοπίζει σύνδεση μεταξύ γυναικείων υποκειμένων και του θρήνου αλλά και επιτρέπει στην ποιήτρια να εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη μελαγχολική της διάθεση, προϊδεάζοντας παράλληλα τον/την αναγνώστη/τρια της για τη θεματική του θανάτου στα ποιήματα και τα σονέτα.

Ταυτόχρονα, η σχέση των ελεγείων με τη φύση είναι αδιαμφισβήτητη, όπως την έχει ήδη περιγράψει ο Σίλλερ στο δοκίμιό του *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*.⁹⁰ Η φύση, στην περίπτωση των ελεγειακών ποιητών, τελεί τόσο ως ιδέα όσο και ως αντικείμενο μέσα στον καθαρά ποιητικό χώρο⁹¹ με τους ποιητές είτε να βρίσκονται σε μια διακαή αναζήτηση της χαμένης τους αναγκαιότητας, «φύσης», είτε να αυτοπραγματώνονται ως φύση οι ίδιοι.⁹² Ο καθρεφτισμός, άλλωστε, της συναισθηματικής κατάστασης ενός ποιητή στον φυσικό κόσμο ή, ακόμα, η πεποιθήση ότι η φύση αντιδρά αντανακλαστικά στις ψυχικές διαθέσεις του ποιητή υπήρξε η κατά κόρον ποιητική τακτική πραγμάτευσης θεμάτων στην ελληνική ρομαντική περίοδο (1830 – 1880).⁹³ Οι παραπάνω τακτικές παρατηρούνται και στην Επτανησιακή Σχολή που αναπτύχθηκε παράλληλα με την Α' Αθηναϊκή, με την πρώτη να βρίσκει σημαντικές προεκτάσεις στην ποιητική της Λάμαρη. Η στενή επαφή της ποιητριάς μας με τον Στέφανο Μαρτζώκη, «τον τελευταίο επτανησιακό ποιητή»,⁹⁴ όπως πιστοποιούν κείμενα της εποχής αλλά και οι μεταξύ των δυο ποιητών αφιερώσεις ποιημάτων,⁹⁵ με αποκορύφωμα το επίγραμμα του ίδιου στην επιτύμβια πλάκα της Ελένης Λάμαρη, ενισχύουν τις επιρροές της επτανησιακής παράδοσης στα σονέτα της ποιήτριας.

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στην περίπτωση της Λάμαρη παρατηρούμε το εξής παράδοξο: ενώ η φύση τελεί παραδοσιακά στην μέχρι τότε ποίηση ως καθρέφτης, για την ποιήτρια μπορούμε να ισχυριστούμε ότι έχει την

⁸⁹ Χατζηβογιατζή (2018: 294).

⁹⁰ Σίλλερ (1985).

⁹¹ Σίλλερ (1985: 8).

⁹² Σίλλερ (1985: 38, 44).

⁹³ Βλ. ενδεικτικά Ρασιδάκη (2019: 67 – 120).

⁹⁴ Βλ. Μαρτζώκης (2000).

⁹⁵ Χαρακτηριστικό είναι το αφιερωτικό προς τη Λάμαρη ποίημα του Μαρτζώκη: «Στην αγαπημένη μου συναδελφή Ελένη Σ. Λάμαρη», Βοσπορίς, έτος Ζ', αρ. 17 (10 Φεβρουαρίου 1906), σ. 193

λειτουργία κάποιου ενδύματος. Η Λάμαρη μοιάζει να φοράει τη φύση σαν ρούχο ή σκέπασμα για να καλυφθεί, για να αποκρύψει τα κεκαλυμμένα νοήματα των στίχων της. Μόνο που η κάλυψη αυτή δεν είναι πραγματική· αντιθέτως, επιδεικνύει το ρούχο της, από – καλύπτει τη λειτουργία του ως τέτοιο. Η παραπλανητική της τεχνική αγγίζει τους κανόνες κάποιου ενδεχόμενου παιχνιδιού με την ποιήτρια να επιθυμεί να παραπλανήσει το αναγνωστικό της κοινό υιοθετώντας δήθεν τη φύση στην ποίησή της μονάχα σαν επιτηδευμένο περιτύλιγμα. Φυσικά, η επιλογή της αυτή της προσφέρει κάποιου είδους προστασία επιτρέποντάς της να υπάρξει λογοτεχνικά μέσα στα στενά επιτρεπτά όρια που της δίνονται.

Η υιοθέτηση ως κοινωνική παραδοχή ότι ο θρήνος ανήκε παραδοσιακά στις γυναίκες διατηρείται από την Ελένη Λάμαρη. Τα δώδεκα σονέτα που συναπαρτίζουν αυτήν την ενότητα, όλα πετραρχικής μορφής, διακρίνονται για τον πένθιμο τόνο τους, τη μελαγχολική διάσταση των θεμάτων που επεξεργάζεται η ποιήτρια ενώ διαπνέονται από μια γενικευμένη αίσθηση απώλειας. Χαρακτηριστική είναι η επιλογή της τόσο το πρώτο σονέτο όσο και το τελευταίο να έχουν ως σημείο αναφοράς τον θάνατο του πατέρα της.



Το πρώτο σονέτο της συλλογής τιλοφορείται *Δυο χέρια*. Αποτελείται από δυο τετράστιχες στροφές και δυο τρίστιχες. Καθεμιά στροφή ολοκληρώνεται στο εσωτερικό της, ούσα αυτόνομη από την επόμενη ενώ όλες υπηρετούν το θέμα που πραγματεύεται η ποιήτρια, θέμα το οποίο δίνεται με μεγάλη υπαινικτικότητα στην τελευταία μόλις στροφή του σονέτου. Η ομοικαταληξία ακολουθεί τη μορφή *αβαβ/αβαβ/γδγ/εδε*.

Η ατμόσφαιρα του ποιήματος είναι πένθιμη και μελαγχολική, μια και στην πρώτη στροφή αντιλαμβανόμαστε ότι η ποιήτρια αναφέρεται στον θάνατο του πατέρα της. Ό, τι αποτελεί θέμα του ποιήματος αγκαλιάζεται από τη φύση που, συνάμα, λειτουργεί και ως φόντο. Η διπλή όψη της φύσης – υπό το πρίσμα της συμμετοχής της ή μη στο ποίημα – επιβεβαιώνει την ετερονομηματοδότησή της από τη μεσολάβηση του υποκειμένου της ποιήτριας. Παρουσιάζεται, συνεπώς, μια φύση που

πλαισιώνει τον πατρικό τάφο ως «πεδίο αυτοφανέρωσης».⁹⁶

Η παρουσία της άνοιξης, έστω και μέσα από την εύλογη αδυναμία να την βιώσει για μια ακόμη φορά ο πατέρας, έρχεται σε μια ανεπαίσθητη κόντρα με το κλίμα που φαίνεται να δημιουργείται από την ποιήτρια. Η εποχή αυτή διατηρεί συμβολισμούς και συνδηλώσεις που σχετίζονται, στην προκειμένη, με την αναγέννηση, τη δημιουργία και την αναζωογόνηση. Θα μπορούσαμε, επιπλέον, να τη θεωρήσουμε ως την εποχή της μετάβασης, μεταξύ χειμώνα και καλοκαιριού, έννοια που ενδεχομένως να απασχολεί το ποιητικό υποκείμενο.

Η ποιήτρια, με δευτεροπρόσωπη δείξη, απευθύνεται σε όλη την έκταση του ποιήματος στον νεκρό πατέρα της, συνθήκη που στην πραγματικότητα της επιτρέπει τη δημιουργία ενός πλαστού αποδέκτη μιας άτυπης εξομολόγησης. Η πεσσιμιστική της διάθεση και η αίσθηση που αποκομίζει από τον κόσμο που την περιβάλλει δηλώνεται ρητά στο πρώτο τρίστιχο. Η επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης *νεκρός* έρχεται σε αντίθεση τόσο με την άνοιξη όσο και με τις υπόλοιπες λέξεις που επιλέγει, δηλαδή τη λέξη *πλημμυροῦν* που ακολουθείται από τα *λουλούδια*, πλάθοντας μια εικόνα γεμάτη ζωή.

Το ενδιαφέρον μας, όμως, εντείνεται με την ανάγνωση της συνεκφοράς *μαγεμένη γλώσσα*. Παρουσιάζεται η ποιήτρια ικανή να κατανοήσει τη μαγική, μυστηριακή εκείνη γλώσσα των λουλουδιών, συνθήκη που αφενός τη φέρνει πιο κοντά στη φύση, μια φύση που δεν έχει φθαρεί από την απομάγευση που υφίσταται πιθανότατα το αστικό τοπίο, στοιχείο θα ισχυριζόμασταν νεωτερισμού της Λάμαρη να προχωρήσει σε κριτική της αστικής συνθήκης.

Αφετέρου, μοιάζει η ποιήτρια να καταλαμβάνει μια βαρύνουσα θέση. *Γιὰ σέ μόνο ἕνα χέρι ζωντανεύει* θα απευθυνθεί ξανά με αμεσότητα στον πατέρα – αποδέκτη του ποιήματος, ενώ η τελική στροφή θα κλείσει με τον στίχο: *Κι' ἐμέ κάποιο ἕνα χέρι μαρτυρεῖ*. Ο τρόπος που ολοκληρώνεται το ποίημα, ιδίως οι δυο τελευταίες στροφές, είναι ικανές να μετατοπίσουν το ενδιαφέρον μας από το αρχικό συναίσθημα θλίψης που περιβάλλει τον θάνατο του πατέρα τη στιγμή που η κόρη βρίσκεται πάνω από τον τάφο του στη σκέψη που, εν τέλει, ταλανίζει την ποιήτρια, με τη βαρύγδουπη επανάληψη της προσωπικής αντωνυμίας *ἐμέ*. Αυτή δεν είναι άλλη από τη συγγραφή, την ποίηση.

Η *μαγεμένη γλώσσα* των λουλουδιών ακολουθεί το χέρι της ποιήτριας (*ἐμέ*)

⁹⁶ Πολυχρονάκης (2002: 77, 107).

που μαρτυρεί. Τόσο η μυστηριακή αυτή κρυφή γλώσσα όσο και η κίνηση των χεριών υπονοούν, με δεδομένη την ασάφειά της, την ποιητική πράξη που μόνο τώρα μπορεί πλέον να πραγματοποιηθεί. Ο πραγματικός θάνατος συμπλέκεται αριστουργηματικά με έναν σημαντικότερο, συμβολικό θάνατο: τον θάνατο του πατρικού και κατ' επέκταση του ανδρικού λόγου κι εξουσίας. Τότε μονάχα θα νιώσει η ποιήτρια την ελευθερία να ξεκινήσει τη συγγραφική της δραστηριότητα που μέχρι στιγμής έκρυβε καλά μέσα της.

Το ποίημα, συνεπώς, από ελεγεία για τον θάνατο του πατέρα της μετατρέπεται σε σημαντικό ποίημα ποιητικής. Σημαντικό, για την εποχή που πραγματευόμαστε, όπου η αδυναμία των γυναικών να γράψουν είναι, όπως είδαμε νωρίτερα, δεδομένη. Η προσπάθειά της να μιλήσει για την κρυφή της επιθυμία είναι ένα μικρό, αλλά επαναστατικό βήμα εκ μέρους της, διαποτισμένο με τόνους ανασφάλειας, όπως αποδुकνει ο τρόπος που το επεξεργάζεται. Παράλληλα, η υπαινικτικότητά του είναι αποκαλυπτική για την απουσία ενός καθαρά γυναικείου ποιητικού τόπου γραφής που θα λειτουργούσε ανατρεπτικά ως προς τον καθιερωμένο ηγεμονικό λόγο.

Το επόμενο σονέτο διατηρεί την πένθιμη διάθεση. Στο *Στερνό τραγούδι* το ποιητικό υποκείμενο αναλογίζεται την ματαιότητα που χαρακτηρίζει τη ζωή. Η ύπαρξη της πρώτης παρουσιάζεται να αφορμάται από τη δύναμη του χρόνου να περνά με ταχύτητα οδηγώντας το καθετί σε έναν σίγουρο θάνατο. Στην αποδοχή, όμως, του αναπόφευκτου θανάτου η ποιήτρια στέκεται με πυγμή και αναφωνεί απευθυνόμενη στον στίχο της: *Πέταξε εκεί, ὦ στίχε μου, ποῦ ἀνθεῖ/ Μιὰ ἐνθύμησι γλυκεῖα κι' ἀγαπημένη/ Ποῦχε φωλιὰ τὸ χόρτο, τὸ κλαρί/ Τώρα ποῦ δίχως φύλλα ἀπομένει*. Ο στίχος της μοιάζει να ξεφεύγει από τον κύκλο θανάτου που καλύπτει οτιδήποτε ζωντανό κάτω από τα φτερά του. Η φύση δίνει ξανά το παράδειγμα στην ποιήτρια η οποία παρατηρεί την πρώτη να αλλάζει, όπως δίνεται στο τελευταίο δίστιχο της στροφής της με χρόνο παρελθοντικό η άλλοτε ανθοφορία της.

Ο προτρεπτικός της λόγος σε β' ενικό συνεχίζεται και στη δεύτερη στροφή, όπου διαπλέκοντας τον στίχο με τον/την αναγνώστη/στρια πλέον του σονέτου τον/την παρακινεί να θρηνήσει. Η προτροπή αυτή ενώ μοιάζει να αντιδιαστέλλεται με τη συνέχεια της στροφής, εντούτοις λειτουργεί ως μια πρώτη αποδοχή της πραγματικότητας την οποία ακολουθεί ο λυτρωτικός χαρακτήρας της συναισθηματικής αποφόρτισης. Η στροφή, άλλωστε, ολοκληρώνεται με τον καθησυχαστικό λόγο της ποιήτριας ότι η ομορφιά διατηρείται *στοὺς πόθους μας*.

Στα καταληκτικά τρίστιχα επανέρχεται απευθυνόμενη στον στίχο της

ζητώντας του να ηχήσει παντού συνοδεύοντας με τη μελωδία του το σκίρτημα των φτερών ενός κύκνου, ταυτίζοντας πιθανότατα τον κύκνο με τον «ποιητή». Η ποιήτρια φαίνεται να κάνει τραγούδι της το φευγαλέο της ομορφιάς που παρατηρεί στη φύση, το τίναγμα των φτερών του κύκνου που δίνεται με έναν εσωτερικό διασκελισμό (*Ὁ ἦχος του στερνοῦ τοῦ τραγουδιοῦ/ Τοῦ Κύκνου*) και που παραλληλίζεται με το σύντομο πέρασμα της ζωής. Συγχρόνως δείχνει να ανταγωνίζεται το τραγούδι του κύκνου – ποιητή με τον δικό της σύντομο ήχο, τους δικούς της, συγκριτικά και σε μια σύνθετη παραδοχή εκ μέρους της, στίχους.

Το κρισιμότερο, θεωρώ, ρήμα του σονέτου βρίσκεται στο πρώτο σεστέτο: *σβύση*. Η ποιήτρια ζητά από τον στίχο της να «αντηχήσει» παντού ώστε να κατορθώσει να σκεπάσει, να καλύψει το τραγούδι του Κύκνου – Ποιητή. Με βάση αυτήν την ανάγνωση το *Στερνό τραγούδι* του τίτλου δεν είναι άλλο από το κύκνειο άσμα ενός ποιητή. Η ποίησή της, εν ολίγοις, θρηνεί τον αναπόφευκτο θάνατο μα διακυρρήσει, παράλληλα, τη δική της αθανασία. Να σημειωθεί ότι εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ποίημα της Λάμαρη η έννοια του ήχου, της «μελωδίας», ως αποτέλεσμα της ποιητικής της δραστηριότητας.

Το τρίτο σε σειρά σονέτο τιτλοφορείται *Πόθος*. Η επιλογή του τίτλου προδιαθέτει για μια ερωτική στάση εκ μέρους της ποιήτριας. Ο/η αναγνώστης/τρια θα υπέθετε ότι το σονέτο που έχει μπροστά του/της ανταποκρίνεται στο πώς νιώθει το ποιητικό υποκείμενο του έργου για το πρόσωπο του πόθου του.

Η πρώτη τετράστιχη στροφή πράγματι ακολουθεί το μοτίβο που θα υιοθετούσε ένα ποίημα ερωτικό. Ευθύς αμέσως η ποιήτρια στρέφεται στην καρδιά της, γράφοντας σε δεύτερο ενικό πρόσωπο. Η καρδιά της, *φτωχή και λησμονησμένη* από τον ανήσυχο καιρό, την εποχή της. Μοιάζει να έχει κρύψει κάτι καλά από τον κόσμο που την περιβάλλει, γεγονός που αναιρείται κατευθείαν στον τέταρτο στίχο, αφού το μυστικό της βρίσκεται χαραγμένο μονάχα *μεσ' στής σκιές τοῦ πόθου*, συνθήκη αυτοαναιρούμενη ως προς τη βάση της.

Στη δεύτερη πια στροφή το κλίμα αλλάζει, καθώς γίνεται ξεκάθαρο ότι το βλέμμα της ποιήτριας είναι στραμμένο αλλού. Τώρα, η εικονοποιία λαμβάνει έναν οικιακό χαρακτήρα ενώ ο *πόθος* του τίτλου διαπλέκεται με τη λέξη *σπιτάκι*. Η ποιήτρια αναφέρεται σε ένα *σπιτάκι*, το οποίο βρίσκεται κοντά της μεταξύ ενός τοπίου σχεδόν ειδυλλιακού. Η επιλογή μιας λέξης στον υποκοριστικό βαθμό ήδη αρχίζει να διαμορφώνει ένα ιδιόμορφο κλίμα, αν αναλογιστούμε τόσο τον χαρακτήρα της επόμενης στροφής όσο και τον ίδιο τον τίτλο του ποιήματος. Πρόκειται, άραγε,

για μια απόπειρα δημιουργίας μιας φιλικότερης, οικείας συνθήκης μέσα στο ποίημα ή έχουμε μια γνήσια ειρωνική ματιά από πλευράς της;

Στην τρίτη στροφή επανέρχεται στο δεύτερο πρόσωπο και στη συνομιλία που είχε ξεκινήσει νωρίτερα. Στην πραγματικότητα, με διαπιστωτικό τόνο, μέσω της υποτιθέμενης αλληλεπίδρασης με την καρδιά, η ποιήτρια μας καθιστά φανερή την εναγώνια προσπάθειά της να αποχωριστεί τη θλίψη της που συνεχώς επανέρχεται. Με αυτόν τον τρόπο, καταλήγει στην τελευταία στροφή να εκμυστηρευτεί ότι *μονάχα τήν ώρα τής σιωπής* είναι μπορετό να την εκφράσει. Το ποιητικό υποκείμενο, συνεπώς, αναγνωρίζει τη *σιωπή*, την απουσία του λόγου, ως τον πιο δικό της τόπο, το ασφαλές της περιβάλλον. Έτσι, η *σιωπή* είναι αυτή που, συμβολικά, αντικαθιστά το *σπιτάκι*.

Ενώ σε πρώτη ανάγνωση το ποίημα χαρακτηρίζεται από έναν τόνο πένθιμο, η ενδοσκοπική διάθεση του ποιητικού υποκειμένου μας επιτρέπει μια ανάγνωση τέτοια που ξεφεύγει από το καθαρά πεσσιμιστικό ύφος και περνάει σε μια εξομολόγηση πέρα από το πρωταρχικό συναίσθημα της θλίψης. Η ποιήτρια στρέφεται σε μια ειλικρινή μα υπαινικτική συζήτηση με έναν πλαστό αποδέκτη, την καρδιά της, για να εκφράσει τον αποκλεισμό από την επιθετική, σύμφωνα με εκείνη, κοινωνία.

Το συναίσθημα της ποιήτριας συγκεκριμενοποιείται περισσότερο με τη χρήση της οικιακής εικονοποιείας ως το σημείο ακριβώς εκείνο μέσω του οποίου το βίωμα του εγκλεισμού συνεχίζει να υφίσταται παρά το παράλογο του χαρακτήρα του. Πρόκειται για το σπίτι της, έναν χώρο που αφενός θα όφειλε να διαπνέεται από μεγαλύτερη, έστω, ελευθερία και αφετέρου σηματοδοτούσε το κατεξοχήν γυναικείο προσωπικό περιβάλλον. Η συνθήκη εγκλεισμού που περιγράφεται δομείται πάνω σε αμφισημίες καθώς η ανάγκη της να αποτραβηχτεί από τον δημόσιο χώρο και να αναζητήσει έναν δικό της, προσωπικό, σαμποτάρεται. Το *σπιτάκι* διατηρεί τη σημασία του ως διέξοδος ή καταφύγιο για το ποιητικό υποκείμενο, όπως το περιγράφει η Woolf στο έργο της *Ένα δικό της δωμάτιο*,⁹⁷ ενώ ταυτόχρονα γίνεται σαφές ότι πρόκειται για συμβολισμό. Η ποιήτρια αναζητά τον χώρο της, ένα καταφύγιο που στερείται.⁹⁸

Επιστρέφοντας στον τίτλο, αντιλαμβανόμαστε σαφέστερα την ειρωνική χροιά του, καθώς και την προσπάθεια της δημιουργού για συγκάλυψη των γνησιότερων αισθημάτων της.

Στο σονέτο *Δέντρο* η ποιήτρια επανέρχεται στη χρήση του β' ενικού

⁹⁷ Γουλφ (2019).

⁹⁸ Ταμπούκου (1997: 51 – 74).

προσώπου, αυτή τη φορά απευθυνόμενη σε ένα δέντρο που, σαν άνθιζε, της πρόσφερε την ποθητή σκιά του. Η πρώτη εικόνα που παράγει το ποίημα φαίνεται να έχει σαφείς ρομαντικές επιρροές: *Ὡ δέντρο ἐσὺ πλατύφυλλο, σκιερὸ/ Ποῦ μεσ' ἀπ' τὰ κλαδιά σου τὸ φεγγάρι/ Περνοῦσε κι' ἀπ' τὸ φῶς του τὸ ἀχνὸ/ Ἐλάβαινεν ἢ ὄψι κάποια χάρι.* Η ωδή αυτή προς το δέντρο, που αντλεί την ομορφιά του από το απαλό φως της σελήνης, γεννιέται από την ανυπομονησία της ποιήτριας να το βρει ξανά ανθισμένο, με τον ερχομό της άνοιξης. *Ἐσένα πάλι τώρα ἀναζητῶ,* θα γράψει η ποιήτρια, μη διστάζοντας να καταθέσει την διαδικασία στην οποία βρίσκεται. Το πέρασμα του χρόνου εδώ παρουσιάζεται από την σκοπιά του κύκλου των εποχών που διαδέχονται η μια την άλλη, επηρεάζοντας τη φύση με τρόπο μονάχα πρόσκαιρο.

Χωρισμός θα ονομαστεί το πέμπτο σε σειρά σονέτο της Λάμαρη. Παραλληλίζοντας ένα κοπάδι αρνιών με ανθρώπους, το ποιητικό υποκείμενο περιγράφεται *μόνο, χαμένο και τρομαγμένο.* Το αρνάκι της μεταφοράς παρουσιάζεται *έγκλειστο, πίσω από μια μαύρη, σηδερένια θύρα,* σε έναν χώρο με λιγοστό *θλιμμένο φῶς.* Με τη σκοπιά παρατηρήτριας η ποιήτρια μεταφέρει την εικόνα μιας φύσης που αψηφά καθετί ανθρώπινο: *Τὰ κυπαρίσσια ἀκίνητοῦσαν γύρα/ Κι' ἀνέφελος γελοῦσεν ὁ οὐρανός/ Μπρὸς στὴν πλατειά τὴν ἔκτασι ἐπλημμύρα/ Τοῦ χόρτου ὁ καταπράσινος ἀφρός/ Σκόρπια τ' ἀρνιὰ βελάζανε, κ' ἢ μοῖρα/ Χαμογελοῦσε σ' ὄλα τώρα ἐμπρός.* Εισάγει την έννοια της μοίρας, του γραμμένου κι άρα του αναπόφευκτου της ζωής, καθώς και την εικόνα ενός ανυποψίαστου κοπαδιού. Μοιραία και η σκέψη μας οδηγείται στον Σοπενχάουερ,⁹⁹ στη βούληση που διαπερνά τη φύση, αφήνωντάς την απλά να υπάρχει, και στη μετάφρασή της σε πόνο, στέρηση, εν προκειμένω, χωρισμό από τον άνθρωπο.

Φτάνοντας στο σεστέτο η ποιήτρια παραλληλιζέται πλέον με το *αρνάκι* που, έχοντας ξεφύγει ή και αποκλειστεί από το υπόλοιπο κοπάδι, θρηνεί πίσω από την *θύρα,* με το πενιχρό φως μονάχα να συντροφεύει τὸν *Πόνο.* Μέσα από τις μεταφορές της η Λάμαρη καθιστά σαφή την αίσθηση παραγκωνισμού που βιώνει. Ως γυναίκα μα και ως ποιήτρια, ούσα κλειδωμένη κυριολεκτικά και μεταφορικά, αδύναμη να συνυπάρξει με ομοτέχνους της έξω από τα κλειστά όρια που της είναι επιτρεπτά.

Το τελευταίο τρίστιχο ολοκληρώνεται με μια ρητορική ερώτηση: *Μὴ ἀπ' τὸ κοπάδι του ἦτανε χαμένο/ Καὶ τώρα ὅπου πρόβαινε ἢ νυχτιά,/ Τὴ μάνα του ζητοῦσε τρομαγμένο;* Η έννοια της μητρότητας, όπως προβάλλει στους στίχους της ποιήτριας,

⁹⁹ Βλ. ενδεικτικά Σοπενχάουερ (2020).

ζητά να ενισχύσει το άλγος του αποχωρισμού· ο *Χωρισμός* που διακηρύσσει η Λάμαρη ήδη από τον τίτλο ανταποκρίνεται στην εικόνα του αρνιού που έχει απομακρυνθεί από το σκόρπιο κοπάδι του – ένα κοπάδι συνεπώς που δεν διαθέτει μια κοινή συνιστώσα – , αλλά και σε έναν μεταφορικό χωρισμό. Αυτός έγκειται στην απομάκρυνσή της από μια πρότερη, παρθενική συνθήκη, από μια εποχή αγνότητας μακριά από τον πόνο που καταγγέλει στο σονέτο της. Η μητέρα, ως σημαίνον, αποκτά, στην περίπτωση αυτή, πολλαπλά σημαινόμενα· μας γεννάται η ιδέα της αρχής, του αποσπασμένου σώματος, της ίδιας της γλώσσας.¹⁰⁰

Ο χωρισμός αυτός, λοιπόν, μπορεί να οδηγήσει στην ανάγνωση μιας απομάκρυνσής της από τη συγγραφική δραστηριότητα, εάν έχουμε κατά νου ότι η έννοια της μητρότητας συνδέεται με την πρώτη επαφή του παιδιού με τη γλώσσα.¹⁰¹ Εάν, ακόμα, λάβουμε υπόψη τον διαχωρισμό του μέσα και του έξω, πίσω από την θύρα και πέρα από αυτήν, ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη συγγραφή, τότε αντιλαμβανόμαστε ότι η αποκοπή από το σκόρπιο πλήθος, όπως επιλέγει να το χαρακτηρίσει, είναι εκούσια.

Στο σονέτο που ακολουθεί η ποιήτρια, συνεχίζοντας σε β' ενικό πρόσωπο, απευθύνεται – με το χαρακτηριστικό *καὶ σὺ* τονίζοντας τη μεταξύ τους ομοιότητα – σε ένα δέντρο που κατονομάζει εξ αρχής από τον τίτλο: *Λυγαριά*. Σε χρόνο υπερσυντέλικο η ποιήτρια αφηγείται το πώς είχε στολίσει κάποτε τα κλαδιά της λυγαριάς, η οποία στη συνέχεια προσωποποιείται: *Ἀπὸ ἕναν τάφο βγαίνεις ποῦ ἀντηχεῖ/ Ἡ τρομερὴ τοῦ πεπρωμένου λέξι:/ Κατάρρα ὦ γιὰ κεῖνον που πονεῖ/ Κ' ἔχει μὲ αἷμα τὴ ζωὴ του βρέξει*. Με μια εικόνα αρκετά σκοτεινή και υποβλητική το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζει το δέντρο νεκρό, σαν φάντασμα, να μιλάει θυμοσοφικά έχοντας μόλις σηκωθεί από τον τάφο του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της λέξης *ἀντηχεῖ* αφού φέρνει ξανά στο προσκήνιο τη σημασία που έχει για τη Λάμαρη ο ήχος ως ποιητικό αποτέλεσμα, ενώ δείχνει να επιρρίπτει ευθύνες ξανά στο *πεπρωμένο*, τη *μοίρα*, όπως είδαμε και προηγουμένως.

Στο πρώτο τρίστιχο ξεκινάει την ανάπτυξη μιας σκέψης της που ολοκληρώνεται στο τελευταίο μέρος του σονέτου. Απευθυνόμενη ξανά στη λυγαριά η ποιήτρια προχωράει σε μια βαρύγδουπη δήλωση: *Ἄν ἴσως στὸν ἀπότομο κρημνὸ/ Τὸ χέρι δὲν ἀπλώνει γιὰ ν' ἀγγίξῃ/ Μὲ πόθο τὸ κλαρί σου τ' ἀνθηρό/ Νάρκωσε μεσ' στὰ στήθη τοὺς παλμοὺς/ Σὲ μυρωμένο ὠκεανὸ νὰ πνίξῃ/ Ἡ σκέψι τοὺς πικροὺς της*

¹⁰⁰ Σιξού (2021: 22 – 23).

¹⁰¹ Βλ. ενδεικτικά Αρσενίου (1999: 124 – 131).

λογισμούς. Η Λάμαρη μοιάζει να γνωρίζει το ρίσκο που απαιτείται από τις ποιήτριες (ενδεχομένως δεν είναι ετυμολογικά τυχαία η επιλογή της Λυγαριάς)¹⁰² καθώς και από την ίδια για να προχωρήσει στη συγγραφική της δραστηριότητα. Ο πόθος μάλιστα παρουσιάζεται ως βασική προϋπόθεση και μέσο για να πάρει κανείς αυτό το δύσκολο ρίσκο να οδηγηθεί στην ποίηση, όπως μας την μεταφέρει μέσα από την εικόνα του ανθηρού κλαδιού. Η απουσία πόθου δεν έχει άλλη κατάληξη από τον πνιγμό των σκέψεων, την αδυναμία να δημιουργηθεί ένα ποίημα. Το γεγονός ότι οι στίχοι παρομοιάζονται με παλμοί μεταφέρει την ένταση που τους προσδίδει το ποιητικό υποκείμενο ενώ το προτρεπτικό ρήμα *νάρκωσε* τονίζει εξίσου τις επώδυνες επιχειρήσεις κατευνασμού του πόνου που προκύπτει από την αδυναμία των «λογισμών» να καταγραφούν στο χαρτί.

Το σονέτο *Κλάψε* έχει χαρακτήρα ποιήματος ποιητικής. Το ποιητικό υποκείμενο απευθυνόμενο στη δυστυχισμένη του καρδιά, την προτρέπει να συμβιβαστεί με τον καιρό, την εποχή: *Κλάψε [...] / Καί τὸ πικρὸ χαμόγελό σου θάψε/ Στὰ κάλλη ποῦ μᾶς δείχνει τώρα ἡ γῆ.*

Στη δεύτερη στροφή, η παρακίνηση γίνεται σαφέστερη και συγκεκριμένη: *Τώρα ποῦ τ' ἄνθος σιγανόγει, γράψε.* Η ψυχή της, ούσα *ἄτονη* οφείλει να ακολουθήσει το παράδειγμα της Άνοιξης, να επιτρέψει στη συγγραφική της ορμή να ανθίσει, αφού πρώτα σκάψει μέσα της, αναζητώντας τον στίχο. Η διαδικασία, λοιπόν, της συγγραφής παρουσιάζεται ξανά επίπονη, ενώ η πραγμάτωσή της ζητά τις εσωτερικές δυνάμεις της ποιήτριας να εμφανιστούν και να συνδράμουν την προσπάθεια.

Στο πρώτο τρίστιχο η ποιήτρια κάνει μνεΐα στους προγενέστερους ομοτέχνους της ενώ ολοκληρώνει το σονέτο της με την έκφραση της επιθυμίας της για ελευθερία και ανεξαρτησία έκφρασης: *Σκόρπισε μυστικὰ λειμονανθούς/ Μὲ τ' ἄρωμά τους κάπου ἐκεῖ ν' ἀνέβης./ Ποῦ ἡ γῆ φαίνεται ἀκίνητη καὶ μόνα/ Τὰ λουλούδια στοὺς κάμπους, στοὺς κρημνούς./ Τῆς ἄνοιξης ὑφαίνουν τὴν εἰκόνα.* Όμοια κι εκείνη, με τα λουλούδια που ανθούν απόμερα, ζητά να βρει τον δικό της ποιητικό χώρο, τον «τόπο» της γραφής της.

Σε εξίσωση της μητέρας της και της Παναγίας προχωρά η ποιήτρια στο σονέτο *Δυο μητέρες*. Το θρησκευτικό αίσθημα της Λάμαρη αφήνεται ελεύθερο να περιδιαβεί και να ξεγλυστρίσει από την Παναγία στην μητέρα της που αποκτά ευθύς

¹⁰² Στο ετυμολογικό λεξικό του Chantraine το λήμα *λόγος* εμφανίζεται ως «κάθε ευλόγιστο κλωνάρι το οποίο πλέκεται».

αμέσως θρησκευτικές και λατρευτικές ιδιότητες: *Σ' ἐλάτρευα*, ξεκινάει ο πρώτος στίχος του σονέτου. Ο υμνητικός τόνος προς τη φυσική μητέρα διακόπτεται απότομα με την – πιθανότατα – τολμηρή τομή που επιχειρεί η Λάμαρη στην τέταρτη συλλαβή του έκτου στίχου του σονέτου.¹⁰³ Τη μητέρα διαδέχεται τώρα η Παναγία αφού η πρώτη αποποιηθεί την ικανότητά της να φέρει *τὴν ἐλπίδα, τὴ χαρά*, ενώ κι η υπερβατή μητέρα αδυνατεί, τελικά, να διώξει τον πόνο της ποιήτριας.

Η παρουσία δυο μητέρων στο σονέτο, πέραν του θρησκευτικού του χαρακτήρα, ανταποκρίνεται και στο ζήτημα της γλώσσας με τη μητέρα να υποκαθιστά συμβολικά την ίδια τη γλώσσα. Αν αναλογιστούμε τη μέχρι τώρα συσχέτιση στην οποία προβαίνει η Λάμαρη μεταξύ των στίχων της και της έννοιας του ήχου σε συνδυασμό με το εν λόγω σονέτο και την υπόδειξη από τη φυσική μητέρα της Παναγίας ως τη μοναδική πιθανότητα σωτηρίας διαβάζουμε, στην ουσία, την απομάκρυνση της φυσικής για χάρη της υπερβατής μητέρας. Με άλλα λόγια, έχουμε μπροστά μας ένα σονέτο που μας αιτιολογεί τη χρήση της έννοιας του ήχου μετωνυμικά των ποιημάτων της ποιήτριας αφού δίχως τη μητρική της γλώσσα, όπως θα ισχυριστεί χαρακτηριστικά η Κριστέβα, η ποιήτρια δεν κατοικεί παρά ήχους.¹⁰⁴ Η απόλεση της πρώτης γλώσσας την οδηγεί στην αναζήτηση μιας επόμενης, ενδεχομένως ανώτερης, που επίσης αποβαίνει αδύναμη.

Τα σονέτα *Τα παιδικά μαλλιά μου* και *Πρώτη αυγή* πραγματεύονται το θέμα της νεότητας, της παιδικής ηλικίας που περνά ανεπιστρεπτί' κατ' επέκταση και σε αυτό το σονέτο η ποιήτρια επεξεργάζεται το ζήτημα που διαπερνά ολόκληρη την πρώτη ενότητα, τον θάνατο.

Στο πρώτο ποίημα με το τέχνασμα των κομμένων μαλλιών, που, όπως αναφέρει η Αθανασοπούλου, χρησιμοποιείται μετωνυμικά για την ίδια την ποιήτρια¹⁰⁵, ανάγεται στα παιδικά χρόνια της αθωότητας που πλέον φαντάζουν ξένα – όπως θα ισχυριστεί και στο δεύτερο σονέτο: *Κι' ἄγνωστα σᾶς κυττῶ καὶ μὲ κυττᾶτε* – αφού έχουν «αποκοπεί» από πάνω της. Μάλιστα, η μάνα παρουσιάζεται ως το πρόσωπο που τελεί αυτήν την πράξη της απόσχισης, συμβάλλει στην απότομη ενηλικίωση της ποιήτριας και στο πέρασμά της σε μια ζωή θλιβερή και ανούσια: *Ἄμοιρα χρόνια πέρασαν, θλιμμένα/ Καὶ στῶν καιρῶν τὴ μαύρη συγνεφιά/ Ἐμένετε ἐκεῖ*

¹⁰³ Ενδέχεται να είναι κόμμα και να πρόκειται για λάθος τυπογραφικό καθώς η επόμενη λέξη δεν ξεκινάει με κεφαλαίο γράμμα.

¹⁰⁴ Kristeva (2004: 260).

¹⁰⁵ Αθανασοπούλου (2011: 294).

λησμονησμένα/ Άψυχα για τή σκέψη και νεκρά.

Γίνεται αντιληπτό ότι η ποιήτρια κάνει λόγο για κερματισμό του πρωταρχικού εγώ. Δεν είναι δίχως σημασία η επιλογή της μητρικής φιγούρας που, αφού κόψει τα μαλλιά της νεαρής ποιήτριας, τα κρύβει *βαθείά*, στοιχείο που προεκτείνεται στην απομάκρυνση από το σημειωτικό της γλώσσας. Το χέρι της μάνας ανταποκρίνεται συμβολικά σε μια παράδοση συνέχειας, μεταξύ γενεών, του γυναικείου περιορισμού και της βίαιης αποκοπής των κοριτσιών από τον πρωταρχικό τους εαυτό, όπως, κατ' αναλογία, η γλώσσα έχει υπερυψώσει τη συμβολική της πλευρά σε βάρος της σημειωτικής μοιάζοντας ξένο σώμα, έτοιμο για μεταχείριση εκ μέρους της ποιήτριας. Η μητέρα, λοιπόν, ως ομοιοπαθούσα, αποκόπτει την κόρη από την πρότερη παρθενική της συνθήκη, από τα «θερμά» παιδικά της χρόνια, όπως θα τα περιγράψει δις η ποιήτρια στην *Πρώτη αυγή*, ανοίγοντας τον προκαθορισμένο πένθιμο δρόμο της ζωής της.

Ταυτόχρονα, η μετωνυμική μεταφορά του εαυτού της στα *παιδικά μαλλιά* τα εμποτίζει με μια πρότερη ιδέα ολότητας, ανακαλώντας ξανά τις ιδέες του Σίλλερ.¹⁰⁶ Η συμβολική απεικόνιση της χαμένης παιδικής ηλικίας κι όσα εκείνη περικλείει μετατρέπει τα *παιδικά μαλλιά* σε φορέα της προσωπικής έλλειψης, αφενός, και σε αντικείμενο αγώνα για την επ – αναπόκτησή τους. Με τρόπο αριστοτεχνικά κρυπτικό η ποιήτρια καταγράφει τη θέση της ως γυναίκα – κόρη των αρχών του 20^{ου} αιώνα, θέση που αντιστοιχεί περισσότερο σε αντικείμενο της ζωής της παρά σε υποκείμενο.

Όπως προΐδεάζει ο τίτλος του, το σονέτο *Πόνος* είναι βαθιά πένθιμο και μελαγχολικό. Η ποιήτρια κατορθώνει να μεταφέρει στους/στις αναγνώστες/στριες μια γνήσια αίσθηση άλγους και θλίψης μέσα από εικόνες μονοτονίας και σιωπής. Η αδυναμία έκφρασης είναι δεδομένη όπως θα ειπωθεί στους στίχους: *Κι' αν κάτι ακόμη αναζητεί τὸ μάτι,/ Τὸ σκεπάζει τοῦ ἄγνωστου ἢ σιωπῆ.* Ο άγνωστος, εν προκειμένω, διατηρεί τη σημασία του ξένου, ενώ η σιωπή, τόπος οικείος όπως έχουμε συμπεράνει ήδη για την ποιήτρια, αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της ξενότητας, της ύπαρξης δηλαδή ενός εν δυνάμει υποκειμένου στο ανάμεσο δυο άγνωστων γλωσσών.¹⁰⁷

Η ενότητα *Ελεγεία* ολοκληρώνεται σε σχήμα κύκλου με ένα σονέτο αφιερωτικό, όπως προαναφέρθηκε, στον θάνατο του πατέρα της ποιήτριας.

Η ποιήτρια στο σονέτο *Στον πατέρα μου* αναβιώνει τα συναισθήματα των

¹⁰⁶ Σίλλερ (1985: 10).

¹⁰⁷ Kristeva (2004: 27).

τελευταίων στιγμών, πριν τον χαμό της πατρικής φιγούρας, που κατέφθασε σε μian *ἄμοιρη στιγμή*, μια στιγμή εκτός της κανονικής ροής της ζωής. Η ίδια παρουσιάζεται να κατέχει μέσα της μια *ἀστέρευτη πηγή*, στοιχείο που παραπέμπει πιθανότατα στις μέχρι τότε απεικονίσεις των θηλυκών μορφών στην ποίηση ως πηγές ζωής, μητρότητας κλπ. Ο ελεγειακός τόνος του ποιήματος παρεμβάλλεται από το πρώτο τρίστιχο που, μέσα από τον αντιθετικό του χαρακτήρα, τον ενισχύει: *Καὶ τ' ἄνθη βλέπω ἀκόμη ν' ἀναζοῦν/ Ποῦ στὸ νεκρὸ κορμί σου εἶχαν ριγμένα/ Κι' αἰσθάνομαι πῶς κᾶτι μοῦ ζητοῦν*. Η ποιήτρια επιλέγει στον τρίτο στίχο του σεστέτου να χειριστεί λόγο ασαφή και υπαινικτικό· ό, τι επιθυμεί να γράψει βρίσκεται πέρα, πλέον, από το θέμα του πατρικού θανάτου αλλά δεν διευκρινίζεται, παραμένει *κᾶτι*. Ξανά, η φύση την περιτυλίγει σαν μυστικός, γνώριμος συνομιλητής και αρωγός.

Ανοιξιάτικες Συμφωνίες

Η δεύτερη ενότητα της συλλογής ποιημάτων της Ελένης Σ. Λάμαρη τιτλοφορείται *Ανοιξιάτικες Συμφωνίες*, παραπέμποντας άμεσα σε μουσική ορολογία ενώ ξεκινάει, παράλληλα, μια περιπλάνηση στις εποχές του χρόνου. Η Άνοιξη, άλλωστε, έχει εμφανιστεί επανειλημένως στα σονέτα του προηγούμενου τμήματος. Η σημασιολογική προσέγγιση της συγκεκριμένης εποχής καθώς και οι συμβολισμοί με τους οποίους είναι ταυτισμένη εμφανίζονται στα ποιήματα της Λάμαρη. Οι ερωτικές συνδηλώσεις που διατηρεί η συγκεκριμένη εποχή του χρόνου¹⁰⁸ διαπλέκονται με τη διαδικασία της έμπνευσης και της συγγραφής στα ποιήματα της ενότητας. Η ομορφιά υμνείται και εμπνέει την ποιήτρια, χαρίζοντάς της συναισθήματα ελπίδας, αναγέννησης και μετάβασης, αφού βρίσκεται στο ανάμεσο του χειμώνα και της καλοκαιρινής περιόδου.¹⁰⁹ Τα χαρακτηριστικά αυτά περνούν από την αντανάκλασή τους στη φύση στο ποιητικό, τελικά, υποκείμενο. Παράλληλα, η ανείπωτη ομορφιά της ανοιξιάτικης φύσης δύναται να δημιουργεί συχνά λυπηρά συναισθήματα στην ποιήτρια που αντιπαραθέτει τις φυσικές εικόνες με τα προσωπικά της βιώματα.

Στόχος μου είναι η υποστήριξη της υπόθεσης ότι κύριο χαρακτηριστικό που

¹⁰⁸ Χατζηβογιατζή (2018: 95).

¹⁰⁹ Χατζηβογιατζή (2018: 95).

διαπερνά ορισμένα από τα ποιήματα της συγκεκριμένης ενότητας αποτελεί η, εκ του αποτελέσματος, παραγωγή ενός λόγου αμφισεξουαλικού.¹¹⁰ Τον όρο μεταχειρίζεται η Σιζού στο δοκίμιό της *Το γέλιο της μέδουσας* για να δηλώσει ένα είδος γραφής που ισορροπεί στο «ενδιάμεσο», εξομοιώνοντας κάθε είδους έμφυλης διαφοράς.¹¹¹

Τα ποιήματα της ενότητας εισάγουν μέσω της θεματικής τους που, λίγο – πολύ, εμφανίζεται κοινή, την επιθυμία της ποιήτριας να ξεπεραστούν διχασμοί, διαφορές· γίνεται λόγος για σύμπραξη και συνύπαρξη των διαφορών αυτών. Ταυτόχρονα, πραγματοποιείται ο υπερτονισμός των αντιθέσεων των δυο άκρων που διαποτίζονται με έμφυλα, πάντα, χαρακτηριστικά. Το ποιητικό υποκείμενο εντοπίζεται στην ελλάσσωνα θέση μεταξύ των αντιθέτων που προβάλλει, εγγράφοντας με λόγο συμβολικό τις συνθήκες διαβίωσής του. Το ύφος των ποιημάτων και στην ενότητα αυτή οικειοποιείται το προϋπάρχον αντρικό χωρίς, όμως, να το μιμηθεί κατά γράμμα. Η στάση της ποιήτριας είναι κριτική απέναντι στις έμφυλες θέσεις που εξετάζει, οι οποίες αντανακλώνται στο πρόσωπό της με τη συγκατάβασή της. Η κίνηση αυτή δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός αντεστραμένου καθρέφτη που στην ουσία του αποκαλύπτει την καταπιεστική ανδρική ματιά και κατασκευή της γυναικείας γραφής δικαιολογώντας, τελικά, την αίσθηση παραγκωνισμού του ποιητικού υποκειμένου και την, εν συνεχεία, επιθυμία για «ένωση».

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της μουσικής, οφείλει να αναφερθεί ο πειραματισμός της Ελένης Σ. Λάμαρη πάνω στο τραγούδι αφού η ίδια είχε σπουδάσει μουσική. Σήμερα, παρτιτούρες τραγουδιών της βρίσκονται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, στο αποθετήριο ΕΛΙΑ¹¹² και στη συλλογή Πλειάς.¹¹³ Επιπλέον, εμφανής είναι και η επιρροή της από το ρεύμα του συμβολισμού, όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή αυτής της μελέτης. Κάπως αναπόφευκτα, ξεπηδά στον νου η ρήση του Βαλερύ για το ποίημα ως «παρατεινόμενος δισταγμός ανάμεσα στον ήχο και το νόημα».¹¹⁴

¹¹⁰ Σιζού (2021: 27).

¹¹¹ Σιζού (2021: 27).

¹¹² Παρτιτούρα της Ελένης Λάμαρη με τον τίτλο *Μη φύγεις* βρίσκεται στις Ψηφιοποιημένες Συλλογές του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α) και συγκεκριμένα στη συλλογή E.L.I.A. Music Scores Archive.

¹¹³ [OpenArchives.gr](https://openarchives.gr/) | Ο συσσωρευτής ψηφιακού περιεχομένου έρευνας, επιστήμης και εκπαίδευσης του ΕΚΤ

¹¹⁴ Βαλερύ (2007: 75).



Εναρκτήριο είναι το ποίημα *Λουλούδια*. Αποτελείται από πέντε τετράστιχες στροφές με πλεκτή ομοιοκαταληξία και ιαμβικό ενδεκασύλλαβο.

Η συγκάλυψη ενός βιώματος αποκλεισμού που νιώθει η ποιήτρια και που αναφέρθηκε ήδη στην προηγούμενη ενότητα ενυπάρχει και στα *Λουλούδια*. Στο εν λόγω ποίημα αφού το ποιητικό υποκείμενο παραλληλίσει τον εαυτό του με *γαλανόχρωμο ανθάκι*¹¹⁵ προβάλλει την επιθυμία του να αποκτήσει λίγη από την *άγάπη* που δέχεται το *ρόδο*, σε ένα σαφή συμβολισμό του ως το ευνοούμενο. Πιθανότατα γίνεται νύξη στην έμφυλη διάκριση μεταξύ ανδρών και γυναικών συγγραφέων και ποιητών, διάκριση την οποία η Λάμαρη επιθυμεί να άρει τοποθετώντας αμφότερα τα φυτά στο ίδιο *άνθογυάλι*.

Όσο προχωρούν οι στροφές το ζήτημα που τίγεται γίνεται σαφέστερο, όταν πια η ποιήτρια διερωτάται: *Κ' είδα τή λευτεριά σας σκλαβωμένη/ Ώ λουλουδάκια άγνά, κ' είπα: γιατί/ Μè τ' άγκαθένιο ρόδο ν'άν' δεμένη/ Τών κάμπων ή χαρούμενη ζωή;* Η ερώτησή της προβάλλει εναργώς την απόγνωση που βιώνει ως θηλυκότητα σε μια «ποιητική» κοινωνία αμιγώς ανδροκρατούμενη. Υπόνοιες ερωτικής διάθεσης είναι εύκολο να εντοπιστούν στο ποίημα, τόσο με τη σύμπραξη της εποχής της Άνοιξης που το διαπνέει, εποχή με έντονα σημασιολογικά συμφραζόμενα ερωτικής διάθεσης, κυρίως λόγω της ζωηρής ανθοφορίας, όσο και με την εικόνα συνάντησης των λουλουδιών στο ίδιο ανθοδοχείο. Καθίσταται, όμως, σαφές, ότι κάτι τέτοιο λειτουργεί ως σκέπασμα στη γνήσια δυσφορία του ποιητικού υποκειμένου, που δίνεται επικαλυμμένα.

Για άλλη μια φορά το ερωτικό στοιχείο διαπλέκεται με άλλου είδους θέματα που απασχολούν την ποιήτρια. Το θέμα που κινεί το νήμα της γραφής της Λάμαρη είναι, και σε αυτό το ποίημα, η ανάγκη απεγκλωβισμού της που συμβαίνει με την

¹¹⁵ Η ένταση της επιθυμίας της υποδηλώνεται από την εικόνα με το γαλάζιο άνθος που παραπέμπει σε εκείνο «το γαλάζιο λουλούδι» που είδε στον ύπνο του ο Χάινριχ του Νοβάλις κι από τότε το αναζητά με λαχτάρα. Ευτυχί σύμπτωση ή ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, πάντοτε σε σχέση με τους παρόντες αναγνωστικούς μας όρους, ότι η μεταμόρφωση του γαλάζιου λουλουδιού που περιγράφεται στο 1^ο κεφάλαιο ακολουθείται από την μητρική παρουσία: «Με το που αποφάσισε όμως να το πλησιάσει, το λουλούδι αρχίζει να κινείται και να μεταμορφώνεται τα πέταλά του έγιναν πιο αστραφτερά [...]. Κι ενώ η μεταμόρφωση αναζωπύρωνε την εράσμια κατάπληξή του, ακούει έξαφνα τη φωνή της μητέρας του και ξυπνάει...». Πάντως, το «γαλαζολούλουδο» κατά τον Κωνσταντίνο Τσάτσο, ως ρομαντικό σύμβολο έχει ήδη περάσει στη Φοινικιά του Κωστή Παλαμά, πρωτοδημοσιευμένη το 1904 στην *Ασάλευτη ζωή*. Βλ. Νοβάλις, *Η Προσδοκία, Χάινριχ Φον Οφτερντίνγκεν*, μτφ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Σμίλη, 2003 και Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Οι ώρες της συλλογής, η Φοινικιά», *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά*, επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης, ΠΕΚ, 2016.

επιβεβαίωση του συναισθήματός της μέσω της γραφής. Σημαντική είναι, στη γραμμή αυτής της ανάγνωσης, η, όπως αποτυπώνεται, εξάρτηση του ρόδου από τα αγκάθια του. Η σημασία ενός λόγου αμφισεξουαλικού στο παρόν ποίημα σωματοποιείται με την επιθυμία υπέρβασης των διαφορών να εκφράζεται με την απλή αλλά επιτυχή σύλληψη της εικόνας των λουλουδιών που μπορούν ή θα μπορούσαν να συνυπάρξουν στο ίδιο ανθοδοχείο.

Στο ποίημα *Ξύπνα* η ποιήτρια σε β' ενικό πρόσωπο και με τόνο προτροπής απευθύνεται στον Ποιητή, που λειτουργεί συμπεριληπτικά για τους ποιητές που δραστηριοποιούνται την εποχή της.¹¹⁶ Μέσα σε πέντε στροφές τούς ζητά να βγουν από τον λήθαργο στον οποίο βρίσκονται, να ξυπνήσουν από τον ύπνο των «λογισμών» τους. Απώτερη ελπίδα της είναι να ξεφύγουν από τον αποστειρωμένο χώρο της διάνοιάς τους ώστε να ενωθούν, ξανά, με τη φύση που πασχίζει να τους μιλήσει.

Γίνεται, από μεριάς της ποιήτριας, μια έμμεση κριτική στις νεωτερικές τάσεις των ποιητών της εποχής που προκύπτουν, μάλιστα, από τη στροφή σε έναν πιο αστικό τρόπο ζωής.¹¹⁷ Η θέση του ποιητικού υποκειμένου είναι ξεκάθαρη: η ίδια στέκεται στην όχθη της φύσης, του φυσικού κόσμου, όπως μαρτυρούν οι προσωπικές αντωνυμίες στους στίχους της: *βαθειὰ γροικᾶς νὰ μοῦ μιλοῦνε/ Μυριάδες ρόδων ἢ λευκὲς ψυχές, Ξύπνα γιὰ νὰ αἰσθανθῆς τὴν εὐωδιά μας, Ξύπνα: τὸ γλυκοχάραγμα προβαίνει/ Μοῦ λέει τὸ πουλάκι ὅπου περνᾷ*. Το ολοζώντανο ανοιξιάτικο τοπίο με το οποίο ταυτίζεται το ποιητικό υποκείμενο προσμένει, λοιπόν, να υμνηθεί κι από τους υπόλοιπους ποιητές με «τραγούδια αγάπης». Αντιλαμβανόμαστε το παράδοξο που δημιουργείται στο ποίημα, παράδοξο που προκύπτει από την παραπάνω ταύτιση: το πραγματικό πρόσωπο της φύσης αδιαφορεί πλήρως για τον άνθρωπο, παρουσιάζεται αυθύπαρκο και ανεξάρτητο από οποιαδήποτε ανθρώπινη στάση ή δραστηριότητα, ενώ είναι η ποιήτρια εκείνη που, διατηρώντας λογοτεχνικές παραδόσεις που συνδέουν τη γυναίκα με τη φύση, ζητά από τον ποιητή να αφυπνιστεί. Ακόμα, υποβόσκει μια διάθεση ερωτική που αφορμάται από τη γύρω πλάση που ανθίζει αναζωογονημένη ενώ, εμμέσως, διακρίνεται η επιθυμία συνύπαρξης των δυο φύλων: *Ξύπνα, κι' ὁ νεῖδς φιλεῖ, φιλάει ἀκόμα/ Τῆ νειά ποῦ τ' ἄνθη στὴν ποδιὰ κρατεῖ*, με τη

¹¹⁶ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πιθανή συνομιλία της Λάμαρη με το σονέτου του Μαρτζώκη που τιτλοφορείται «Οἱ Ποιηταῖ» και που πραγματεύεται την έννοια των ποιητών ως υπερανθρώπων, ως ατόμων διαφορετικών από όλους τους υπόλοιπους. Βλ. Μαρτζώκης (2000: 136).

¹¹⁷ Βλ. Χατζηβογιατζή (2018: 171).

γύρω φύση, παρακάτω, να τους απευθύνεται σε πληθυντικό, συμπεριληπτικό πρόσωπο: *ή πλάσι γύρω τους μιλεῖ*. Το ποίημα ολοκληρώνεται απαισιόδοξα, με τους ποιητές να εμφανίζονται αποκομμένοι από το γύρω τους τοπίο κι αφημένοι στις σκέψεις τους.

Το ποίημα *Μια μέρα* έχει αρκετά σφιχτοδεμένη δομή που βασίζεται στο σταδιακό χτίσιμο του νοήματος και του θέματός του. Καθεμιά από τις τέσσερις στροφές του είναι προαπαιτούμενη νοηματικά για την επόμενη που ακολουθεί, δημιουργώντας σκαλοπάτια που οδηγούν στην τελική διαπιστωτική στροφή.

Στους πρώτους στίχους το ποιητικό υποκείμενο υπαινίσσεται την αρχή της ποιητικής του δραστηριότητας. Η έννοια της αρμονίας¹¹⁸ ταυτίζεται *a priori* με την ίδια τη γέννηση του ποιήματος, το οποίο η ποιήτρια προσεγγίζει *δειλά*.

Στη δεύτερη στροφή εμφανίζεται η λέξη *ἄκουσα* επαναφέροντας στο προσκήνιο τη σημασία του ήχου για τη Λάμαρη. Ο ήχος, οι μελωδίες, τα τραγούδια αποτελούν έννοιες στην ποιητική της απαραίτητες για την περιγραφή της δραστηριότητάς της. Μοιάζει στο απόσταγμα των λέξεων, στον ήχο τελικά που απομένει από τις σημασίες τους, να βρίσκει τον χώρο που της λείπει για να αναπαραστήσει τη δική της ποιητική δραστηριότητα. Ο ήχος, λοιπόν, στο ποίημα βγαίνει από μεγάλα εσωτερικά της βάθη, όπως θα δηλώσει άμεσα: *ἄκουσα βαθειά*. Ό, τι ακολουθείται είναι η λέξη *κάτι* επαναφέροντας με τρόπο ρητό το ζήτημα της απουσίας λέξεων, νοημάτων ή παραστάσεων που θα ήταν δυνατό να περιγράψουν, αν όχι την ίδια τη συγγραφική της δραστηριότητα, τουλάχιστον την έμπνευση για αυτήν.

Όσα έως τώρα έχει καταγράψει το ποιητικό υποκείμενο στις δυο πρώτες στροφές είναι ασαφές, ως προς το περιεχόμενό τους (*μιὰν αρμονία, κάτι*), τον χρόνο που συνέβησαν (*ήταν μιὰ μέρα*), και στηρίζονται μονάχα στις αισθήσεις (*κ' αἰσθάνθηκα*).

Στην τρίτη στροφή η ποιητική δραστηριότητα που υπονοήθηκε νωρίτερα γίνεται σαφέστερη: *Κάποιες χορδές τὰ χέρια μὲ παλμὸ/ Ἀγγίζανε καὶ στὴ βοή τῶν θρήνων*. Η αφηρημένη έκφραση εξακολουθεί να υφίσταται, η αόριστη αντωνυμία *κάποιες* επιλέγεται για να ακολουθήσει το ηχο – ποιητικό ουσιαστικό *χορδές*. Ο ήχος – συνοδεία μουσικού λεξιλογίου, όπως οι λέξεις *ἄκουσα, χορδές, παλμὸ* – εμφανίζεται όχι μονάχα σαν απαραίτητος ποιητικός «τόπος» της Λάμαρη αλλά και πραγματωμένος, αφού οι ίδιοι οι στίχοι έχουν έντονο το στοιχείο της μουσικότητας

¹¹⁸ Γαραντούδης (1991: 157 – 197). Προτείνεται συγκεκριμένη εννοιολογική προσέγγιση της αρμονίας που ανάγεται στο συγγραφικό έργο του Ανδρέα Κάλβου.

και του ρυθμού. Αποτελεί συνεπώς μέσο της γραφής της αλλά και ηχοποιητική ουσία της. Συγχρόνως, επιλέγονται τα χέρια από οποιοδήποτε άλλο μέρος του σώματος, παραπέμποντας στη γραφή.

Στην τελευταία στροφή η ποίηση παρουσιάζεται με ιερότητα, σαν «βωμός» που ανοίχτηκε μπροστά στην ποιήτρια, καθαρτήριο, αφού μέσω αυτού μπορεί να ζωγραφίσει τα απόκρυφα της ψυχής της. Η τελική αυτή περιγραφή της ψυχοκαθαρτήριας λειτουργίας και δύναμης της ποίησης, δίνεται μέσα στα όρια που έχει ήδη υποδείξει η κριτική σχετικά με τη «γυναικεία γραφή», μιας και ο τόνος της ποιήτριας είναι εξομολογητικός και επικαλυμένος με περίσσια ευαισθησία. Υποθέσεις για το ποια είναι *ή κόρη τ' ούρανοῦ* που δίνει, τελικά, στην ποιήτρια την πρόσβαση στον χώρο της γραφής έχει ήδη παραθέσει τεκμηριωμένα η Αθανασοπούλου.¹¹⁹ Δεδομένου του θρησκευτικού αισθήματος της Λάμαρη, όπως εκφράστηκε στο ποίημα *Δύο μητέρες*,¹²⁰ και την ιερότητα με την οποία περιγράφει την ποιητική πράξη, δεν αποκλείεται να απευθύνεται ξανά στην Παναγία – Μητέρα.

Η δυσκολία, συνεπώς, του ποιήματος έγκειται στον ασαφή και απροσδιόριστο τρόπο προσέγγισης του ζητήματος της ποιητικής έμπνευσης που επιχειρεί η ποιήτρια, γεγονός που επιβεβαιώνει ξανά τον ισχυρισμό περί έλλειψης ενός κατάλληλου λεξιλογίου εκ μέρους της γυναίκας ποιήτριας, ικανού να περιγράψει τη δική της εμπειρία. Αποτέλεσμα των παραπάνω είναι να ρέει από το εν λόγω τετράστιχο ένας εξίσου ασαφής ερωτικός λόγος, διαπλέκοντας ξανά την ποιητική διαδικασία με την αντίστοιχη ερωτική.

Στο ποίημα *Νυχτερινό* η ποιήτρια δημιουργεί την ιστορία πίσω από ένα τραγούδι που επιθυμούσε να υμνήσει την ομορφιά της ανοιξιάτικης φύσης. Το τοπίο που πλάθει είναι σκοτεινό, *νυχτερινό* ενώ οι *σκιες* της νύχτας απλώνονται πάνω από τους ανθισμένους κάμπους.

Από την περιγραφή της φύσης η ποιήτρια θα περάσει στο άκουσμα ενός άγνωστου τραγουδιού: *Τὰ στάχυα ποῦ με χιάδι ἀπαλὸ/ Κινοῦσε ἡ αὔρα καὶ μὲ μιᾶς γροικῆθη/ Ἔνα τραγοῦδι ἀπὸ ἄγνωστον αὐλὸ/ Ποῦ ἀπ' τὸ βουνὸ μέσα στὸν κάμπο ἐχύθη*. Σκοπός της μελωδίας είναι το να ψάλλει τις *ἄγριες ὠμορφιές* και τα *μυρωμένα κάλλη* του φυσικού τοπίου. Η επιλογή των δυο προσδιοριστικών ὀρων στις δυο αυτές συνεκφορές προκαλεί μια ελαφρώς αμφισημία καθώς, θέλοντας να εξαίρει τις ομορφιές του φυσικού τοπίου, αυτές περιγράφονται ως *ἄγριες* ενώ και η λέξη

¹¹⁹ Αθανασοπούλου (2011: 287).

¹²⁰ Βλ. σελ. 93 στην παρούσα μελέτη.

μυρωμένα παραπέμπει στα μύρα που χρησιμοποιούνται σε περιπτώσεις ενταφιασμού.

Στην τελευταία στροφή ενδείξεις, όπως η χρήση της λέξης *δειλά* που σημειώθηκε και στο ποίημα *Μια μέρα*, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι το ποιητικό υποκείμενο παραλληλίζεται με τις βιολέττες, είτε κρύβεται πίσω από αυτές: *Ποῦ ἐκεῖ στῆς ἄκρες ἀνθίζε δειλά,/ Μὰ ἡ εὐωδιά της ἦτανε ὡ τόση,/ Ὅπου ἔλουζε μὲ πόθους τῆ νυχτιὰ/ Ποῦ δὲ μποροῦσε ἡ ψυχὴ νὰ νοιώσῃ*. Οι παραπάνω στίχοι είναι αποκαλυπτικοί του αισθήματος παραγκωνισμού που βιώνει η ποιήτρια. Οι λέξεις *ἄκρες* και *δειλά* σηματοδοτούν και περιγράφουν την παρουσία της στα ποιητικά τεκταινόμενα, δηλώνοντας τον φόβο της, πιθανότατα για την πρόσληψή της από την κριτική. Ταυτόχρονα, ο διαδραματισμός του ποιήματος την ώρα της νύχτας είναι εξίσου χαρακτηριστικός όσον αφορά την συνειδητή αποδοχή εκ μέρους της ποιήτριας των στερεοτυπικών συμβολισμών (άντρας – φως/ ημέρα, γυναίκα – σκοτάδι/ νύχτα), γεγονός που προσδίδει και μυστηριακό τόνο στο ποίημα. Σημαντικό φαντάζει στο σημείο αυτό το ερώτημα «ποια είναι ἡ ψυχὴ που αδυνατεί να νοιώσῃ τους πόθους»; Η γραμμή της ανάγνωσης ψιθυρίζει την πιθανή απάντηση που βασίζεται στην ταύτιση της ψυχής με το σύνολο του λογοτεχνικού κανόνα της εποχής της. Να σημειωθεί, ακόμα, ότι η πρώτη στροφή του ποιήματος δείχνει κάπως άτσαλα γραμμένη και πρόχειρη, ενώ δεν έχει αποφευχθεί μια χασμωδία που σπάει την μουσικότητα των υπόλοιπων στίχων.

Περίπτωση καλοδουλεμένου, νοηματικά και στιχουργικά, ποιήματος είναι ο *Διαβάτης*. Από την πρώτη στροφή η ποιήτρια απευθύνεται σε έναν Διαβάτη¹²¹, ένα περαστικό και, ακόμα, εφήμερο πρόσωπο ο στεναγμός του οποίου τάραξε το βραδινό τοπίο. Η πρώτη αυτή εικόνα, ενός περιπλανώμενου διαβάτη, μας παραπέμπει στη ρομαντική παράδοση και στη σημασία της περιπλάνησης.¹²² Χαρακτηριστικά αναφέρει η Ρασιδάκη ότι «η περιπλάνηση [...] αποτελεί ταυτόχρονα την εξωτερικήυση μιας βαθιάς ξενότητας, που διαφοροποιεί τους ρομαντικούς χαρακτήρες από τον περίγυρό τους».¹²³ Η άμεση αποστροφή στο πρόσωπο του διαβάτη, από την πρώτη μάλιστα στροφή του ποιήματος, δημιουργεί υποψίες σχετικά με την αυτοαναφορικότητά του. Έχοντας αυτό κατά νου και με την ξενότητα ως βίωμα ενδεχόμενο της ίδιας της ποιήτριας διαβάζουμε την πρώτη αυτή στροφή δομημένη πάνω στην χρήση αντιθετικών ζευγών: *ἐτάραξε – ἄρμονία, γλυκειᾶς ζωῆς – βραδυνή*

¹²¹ Αθανασοπούλου (2011: 37).

¹²² Ρασιδάκη (2019: 130 – 145).

¹²³ Ρασιδάκη (2019: 130).

σιωπή. Από τα βάθη της ψυχής, συνεπώς, ενός διαβάτη ακούγεται στεναγμός που διαταράσσει, έστω φαινομενικά, την αρμονία της φύσης.

Βασική ομοιότητα του ποιητικού υποκειμένου με τον διαβάτη, όπως έως τώρα έχει διαμορφωθεί με γνώμονα όλα τα προηγούμενα ποιήματα, είναι, φυσικά, η σιωπή: *Και σένα ποῦ περνοῦσες σιωπηλά*, γράφει η ποιήτρια κι ύστερα διερωτάται: *Ποιά τῆ ψυχῆ σου ν᾿σκιαζε μαυρίλα*; δείχνοντας να τον συμερίζεται. Στην τρίτη στροφή εμφανίζεται το εγώ της ποιήτριας με τη χρήση του ρήματος *αἰσθάνθηκα*. Η ποιήτρια όχι μονάχα συναισθάνεται το βάρος που κουβαλάει ο διαβάτης αλλά το κάνει δικό της, προσπαθώντας να οδηγηθεί στην κατανόησή του ψάχνοντάς το μέσα της. Διαφαίνεται μια ετεροκεντρική προσπάθεια της ποιήτριας, μια ένδειξη ενσυναίσθησης απέναντι σε πρόσωπα που διαθέτουν κοινά με εκείνη χαρακτηριστικά. Ταυτόχρονα, επιβεβαιώνει αυτό το κοινό τους χαρακτηριστικό: *Κ' ἐκεῖ ποῦ ἀμίλητη κ' ἐγῶ περνοῦσα*. Η αυτοαναφορικότητα ενισχύεται με την στάση ενσυναίσθησης που διατηρεί η ποιήτρια.

Σπουδαίο είναι το γεγονός ότι το θηλυκό υποκείμενο στην περίπτωση του συγκεκριμένου ποιήματος υιοθετεί την πλευρά του παρατηρητή – ποιητή, εν προκειμένω της παρατηρήτριας – ποιήτριας, άρα διατηρεί με δυναμική την ταυτότητά της ως υποκείμενο του ποιήματος, ενώ ο διαβάτης ενέχει τη θέση του αντικειμένου παρατήρησης, στοιχείο που παραδοσιακά λειτουργούσε αντίστροφα στην έως τότε ποίηση, με τις γυναίκες να αποτελούν το ποιητικό αντικείμενο. Βέβαια, η αυτοαναφορική φύση του ποιήματος, η επιλογή της ποιήτριας να αναζητήσει μέσα της τη *μαυρίλα* του διαβάτη ενώ τη βοηθάει, μέσω του καθρεφτισμού της στο πρόσωπό του, να καταθέσει το δικό της βίωμα, έχει ως αποτέλεσμα την τελική ταύτισή της με το πρόσωπο της παρατήρησης. Η συναίρεση των φύλων μέσα στον λόγο πραγματοποιείται για μια ακόμα φορά.

Με το *Νεκρό ρόδο* η ποιήτρια συντάσσει έναν επικήδειο σε ένα τριαντάφυλλο που μαράθηκε κομμένο μέσα σε ένα βάζο. Η ευαίσθητη ματιά της πάνω στο *άγνό* ρόδο βασίζεται στο αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου: *Κ' ἔσβυσες... ὅπως σβύνει κάθε ἀγνό/ Κι' ὠραίο σ' αὐτὸ τὸν κόσμο ποῦ μαγεύει*. Επανέρχεται στο ζήτημα της παροδικότητας της ζωής και το επεξεργάζεται με όχημα τη φύση.

Στο ποίημα *Μάης*, που αφιερώνεται στον Στέφανο Μαρτζώκη, πραγματοποιείται ένας σαφής ενοιολογικός διαχωρισμός, ψήγματα του οποίου είχαμε διακρίνει σε προηγούμενα ποιήματα.

Στις εννιά στροφές το ποίημα διατηρεί έναν χαρακτήρα αφιερωτικό και

ερωτικό, ενώ το πρώτο τετράστιχο επανέρχεται, ελαφρώς διαφοροποιημένο, σε σχήμα κύκλου στο τελευταίο ένατο τετράστιχο με το οποίο το ποίημα κλείνει. Οι πρώτες πέντε στροφές είναι εκείνες που διατηρούν την ερωτική διάθεση του ποιήματος· η ποιήτρια αναφέρεται στην γνωριμία της με τον ποιητή Μαρτζώκη: *Σ' ἐγνώρισα κ' ἦταν ἡμέρα ἐκεῖνη/ Μαγιάπριλο τοῦ νοῦ καὶ τῆς ψυχῆς/ Κι' ἄν στὰ φτερά σου ἔτρεχεν ἡ ὀδύνη,/ Τὴ θέρμη αἰσθάνθη ἡ λύρα τῆς ζωῆς.*

Το ποιητικό υποκείμενο διακρίνει, έπειτα, και διαχωρίζει με αξιοσημείωτο τρόπο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των δυο εραστών: *Εἶχες ἐσὺ τὴν ἄφθαστη ἄρμονία/ Μεσ' στὴν καρδιά, στὸ νοῦ σου τὸ χρυσό,/ Κ' ἐγὼ ζητοῦσα μεσ' στὴ μελωδία/ Τὸν πόνο μου νὰ θάψω τὸν κρυφό.* Οι έννοιες του «ήχου» και της «αρμονίας» επανέρχονται, αυτήν τη φορά επενδυμένες με μεγαλύτερη ποιητική ασφάλεια. Η ποιήτρια οδηγείται σε έναν έμφυλο εννοιολογικό καταμερισμό ιδιοτήτων που σημειώνουν μια τομή στο λεξιλόγιό της. Για το υποκείμενό της, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, υιοθετεί τη σημασία του ήχου, της μελωδίας, της μουσικής. Απεναντίας, ντύνει τον ποιητικό σύντροφό της με την έννοια της αρμονίας. Ο άνδρας, συνεπώς, διακρίνεται από το αποτέλεσμα της μουσικής επεξεργασίας του ήχου, από την «εννοιολόγηση του ήχου», όπως θα επισημάνει η Μαρία Αθανασοπούλου,¹²⁴ ενώ η γυναίκα ποιήτρια βρίσκεται στον χώρο του ήχου, έναν χώρο χωρίς εννοιολογικά συμφραζόμενα, άναρχο· ακόμα περισσότερο, έναν χώρο που λειτουργεί ως υπόλοιπο των λέξεων κι ανταποκρίνεται σε ό, τι κατονομάζει η Kristeva ως “chora” (= χώρα, μήτρα).¹²⁵

Στις επόμενες στροφές γίνεται άλλη μια διάκριση μεταξύ φωτός και σκότους με την ποιητριά μας να βρίσκεται στον χώρο των σκιών, όπου προσπαθεί να κρύψει τον *κρυφό πόνο* της, τη συναισθηματική φύση που της έχει έμφυλα αποδοθεί, ενώ ο Μαρτζώκης λούζεται από *ἄσβεστο φῶς*, αναπαράγοντας τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις των γυναικών και των ανδρών αντίστοιχα.

Η κατανομή των χώρων ορίζεται, συνεπώς, με στερεοτυπικό τρόπο: η γυναίκα υπάρχει ως «σημείο» μέσα σε ένα πλαίσιο σκοτεινό, κρυφό, άναρχο κι απροσδιόριστο, πλησίον μεταφυσικών συμφραζομένων ενώ ο άντρας στο φως, στην συνεπή λεκτική αναπαράσταση, στην αρμονία. Η απλουστευμένη αυτή καταγραφή

¹²⁴ Αθανασοπούλου (2011: 285).

¹²⁵ Kristeva (1974: 44). Η Julia Kristeva εισάγει την έννοια της «χώρας, chora» επιθυμώντας να εξηγήσει τις ωθήσεις που συμβαίνουν αδιάκοπα στο σημειωτικό της γλώσσας. Σημειώνει ότι η «χώρα» είναι ένας «κινητικός μηχανισμός που συνίσταται από κινήσεις και τις εφήμερες στάσεις τους».

των διαφορών με βάση την παράδοση των αντιθέτων στη λογοτεχνία δεν είναι παρά μια ειρωνική τοποθέτηση της ποιήτριας. Η δυαδική αυτή αποτύπωση των υποκειμένων εκ μέρους της Λάμαρη επιβεβαιώνει την αυτοσυνειδησία της σχετικά με την έμφυλη κατανομή στερεοτύπων αλλά και χαρακτηριστικών που επιβάλλονταν στη γυναικεία συγγραφική δραστηριότητα και, κατ' επέκταση, την απουσία ενός λεκτικού χώρου αναπαράστασης της γυναικείας αυτής εμπειρίας. Μεταχειριζόμενη την «ανδρική ματιά» πάνω στη γυναικεία συγγραφική αναπαράσταση την αναπλάθει, αφαιρώντας της, σε ένα πρώτο στάδιο, τις έννοιες της ασάφειας και της μυστηριακότητας που δημιουργούνται από την απουσία του πραγματικού υποκειμένου.

Στην πέμπτη στροφή, το ποιητικό υποκείμενο κηρύσσει ότι αμφότεροι «δένονται» μέσα στον κόσμο της ποιητικής δημιουργίας, διεκδικώντας μια θέση σε αυτόν: *Κάποια πνοή περνά κι' έδω μᾶς δένει/ Κάποιες σκιές ποῦ πλάττει ἢ φαντασιά*. Ο στίχος αυτός μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι η ποιήτρια πιστεύει στη δυνατότητα συνύπαρξης των δυο εραστών, των δυο φύλων, μαζί κι όλων των στερεοτυπικά κατανομημένων χαρακτηριστικών που διατηρούν, μέσα στον χώρο της ποιητικής έμπνευσης. Δεν λείπει, βέβαια, η προσέγγιση της δήλωσης αυτής με όρους ασάφειας (*κάποια, κάποιες*), ώστε να δοθεί μετριασμένα.

Το ποίημα ολοκληρώνεται μέσα σε ένα πλαίσιο αλλαγής τόνου, αφού με τη μέθοδο ρητορικών ερωτήσεων αναζητά τις πηγές έμπνευσης των ποιητών. Έχοντας υπόψη τον στερεοτυπικά διαμορφωμένο λόγο που χρησιμοποιείται από την ποιήτρια, έπειτα την έμφυλη διάκριση που βασίζεται ακριβώς πάνω στον ανδρικά διαμορφωμένο λόγο και, τέλος, την πίστη ότι η ποίηση μπορεί να λειτουργήσει σαν επιστέγασμα, συγκεκριμένα με όρους «φαντασίας», είναι δυνατό να στηρίξουμε το επιχείρημα περί λόγου αμφισεξουαλικού. Στο ποίημα διακρίνεται η εναλλαγή της εκφοράς του θηλυκού και του αρσενικού φύλου μέσω της επιτέλεσης του καθενός στον λόγο της Λάμαρη, γεγονός που διαφαίνεται και από την αλλαγή ύφους μεταξύ των στροφών του ποιήματος.

Η έννοια της αρμονίας εμφανίζεται στο ποίημα *Αγάπη* ως προϋπάρχουσα στον κόσμο της φύσης, η οποία λειτουργεί και ως πηγή έμπνευσης για την ίδια την ποιητική δημιουργία. Η *ψυχή* του ποιητικού υποκειμένου ζητά το μερίδιό της από τον φυσικό κόσμο. Στην τρίτη από τις τέσσερις στροφές του ποιήματος περιγράφει η ποιήτρια την αποστασιοποίηση και ανεξαρτησία της φύσης από τον ανθρώπινο νοῦ, κάνοντας εμμέσως κριτική στην ισχυροποίηση της διάνοιας, που παραδοσιακά ανήκει

στον συγγραφικό χώρο των ανδρών, έναντι του «γυναικείου συναισθηματισμού».

Στην τελευταία στροφή εμφανίζεται «δειλά» η ποιήτρια μέσα από μια μεταφορά: *Σ' ἓνα κλωνάρι μόνο ἔρημικό,/ Σὰ μιὰ σκιά, μιὰ μαργαρίτα ἀνθοῦσε,/ Στὸ γύρω πανηγύρι τ' ἀνθηρὸ/ Ἔμοιαζε σὰ μιὰ σκέψι ποῦ θρηνοῦσε.* Η μικρή και απόμακρη μαργαρίτα, σχεδόν στο φάσμα της ανυπαρξίας (σκιά) αναζητά τον χώρο της μέσα σε έναν ανθισμένο συρφετό, θυμίζοντάς μας το αρνάκι του ποιήματος *Χωρισμός*.

Το ποίημα *Σκιές* πραγματεύεται το ζήτημα της φύσης ως όλον, ως αυτεξούσια οντότητα που περιλαμβάνει τόσο τις ομορφιές της Άνοιξης όσο και την παγωνιά του Χειμώνα. Εξαιτίας της ολοκληρωμένης ουσίας της ψάλλει τραγούδι, αγγίζοντας την *αναγκαιότητα* που επιθυμεί η ποιήτρια, λειτουργεί ως πρότυπο, ή ως *ενθύμιση*, για τη δική της ζωή. Το ποιητικό υποκείμενο ζητά να ακολουθηθεί το παράδειγμα της φύσης για ένωση, συνύπαρξη, παρά την ετερότητα που, επίσης, τη χαρακτηρίζει: *Κ' εἶν' τῆς ἀνοίξεως τόσα τὰ λουλούδια/ Καὶ τοῦ χειμῶνα τόσα τὰ κλαδιά!// Πόσα τὰ πρῶτα ψάλλουνε τραγούδια/ Καὶ τ' ἄλλα παράπονα σκληρά!// Μὰ καὶ τὰ δυὸ ἐνωμένα τί δὲ λένε!* Στην πραγματικότητα, όμως, όπως θα ισχυριστεί το ποιητικό υποκείμενο στην τελευταία στροφή, το τραγούδι της φύσης και η ομορφιά της δεν έχουν ακόμη βρει τα αντίστοιχά τους στην ανθρώπινη ψυχή, παρά εμφανίζονται σαν *σκιές*, σαν είδωλα πραγματικότητας.

Το απόκρυφο του χαρακτήρα της ποίησής της προβάλλεται στο ποίημα *Ενθύμησι'* ο *νοῦς*, γράφει η ποιήτρια, αναβλύζει από ένα μεγάλο εσωτερικό βάθος. Οι επιθυμίες της δείχνουν καταπιεσμένες και μόνο με τον ερχομό της ζωνηρής άνοιξης ξεπροβάλλουν ατίθασα από τις σπηλιές τού είναι της.

Ο τελευταίος στίχος είναι ιδιαίτερα αινιγματικός καθώς η ποιήτρια αναφέρεται, όπως και ο ίδιος ο τίτλος του ποιήματος, σε κάποιου είδους ενθύμιση. Η ίδια η λέξη, καθώς και η διαδικασία που δηλώνεται στο ρήμα *γυρεύει*, μας παραπέμπει σε όσα έχει εκφράσει ο Σίλλερ στο δοκίμιό του *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*. Η υποστήριξη ότι αντλεί κανείς ευχαρίστηση από κάθε τι φυσικό, αφενός γιατί ευχαριστείται την ιδέα του ίδιου αυτού στοιχείου μα και την αυτόβουλη υπόστασή του και, αφετέρου, ότι τα αντικείμενα αυτά «είμαστε εμείς κάποτε»¹²⁶ βρίσκει στο ποίημα αυτό μια καθάρια έκφραση. Σε έναν πιο χαλαρό ερμηνευτικό κόσμο εμφανίζεται χαριτωμένη η χρήση της λέξης *όλόγραμμα* που

¹²⁶ Σίλλερ (1985: 9).

αναφέρεται στο *στάχυ* της τελευταίας στροφής του ποιήματος, λέξη που παραπέμπει, σε συνδυασμό με την επόμενη στροφή και την αναφορά στο *ἀπόκρυφο τραγοῦδι* της ποιήτριας, στην ίδια τη διαδικασία της γραφής, πάνω σε μια κόλλα χαρτί.

Στα δυο τελευταία ποιήματα της ενότητας η ποιήτρια με ελεγειακό τόνο υμνεί την ομορφιά της φύσης αντιπαραβάλλοντάς την στην πραγματική θλίψη που τυλίγει τη ζωή της.

Στο ποίημα *Ένα σημάδι* η ποιήτρια μας καλεί να παρατηρήσουμε την ομορφιά που χαρίζει στη φύση ο ανοιξιάτικος καιρός. Ενώ το ποίημα θα μπορούσε, απλώς, να αποτελεί μια ωδή στην άνοιξη, εντούτοις, το παρακάτω δίστιχο, αλλάζει τη ρότα της ανάγνωσης: *Τὴν ὠμορφιά της, κύττα, καθρεφτίζει/ Σ' ὀλόχρυσο καθρέφτη καὶ γελάει.* Έχουμε αίφνης την παιχνιδιάρικη εικόνα μιας Άνοιξης που «πλανεύει» τη φύση, δεν της αποκαλύπτει την πραγματική της υπόσταση παρά την αντανάκλασή της στον καθρέφτη, γεγονός που της προκαλεί γέλιο. Μέσα σε αυτό το δίστιχο συμπυκνώνεται σε μεγάλο βαθμό ολόκληρη η συγγραφική τακτική της Λάμαρη· η οικειοποίηση ενός λόγου ανδρικού για τη γυναίκα – αντικείμενο του ποιήματος με σκοπό την από – οικειοποίησή του και τη μετατροπή της ίδιας σε υποκείμενο, διαδικασία συμπληρωμένη από μια ειρωνική και παιχνιδιάρικη χροιά.

Η *ἄνοιξι*, γράφει το ποιητικό υποκείμενο από τη θέση της παρατηρήτριας, κοιτάζει τα *στολίδια* της να ζουν *περιπλεγμένα μ' ἄλλα κι ὅσα/ Δὲν ἤμπορεῖ τὸ μάτι μας νὰ ἀρή,* επισημαίνοντας την συνύπαρξη που προωθείται στη φύση. Η τρίτη στροφή μας εισάγει στον ποιητικό κόσμο της ασάφειας που πλάθει η ποιήτρια: *Βλέπεις σὲ κάποια πέτρα ἀκουμπησμένη,/ Κάποια σκιά ἀτάραχη ποῦ στέκει.* Οι δυο αόριστες αντωνυμίες έρχονται να προσδιορίσουν τόσο την άψυχη πέτρα, αντικείμενο που δεν επηρεάζεται από τις μεταβολές του καιρού, όσο και την άψυχη σκιά, ένα μονάχα είδωλο.

Στην επόμενη στροφή ο ενεργητικός ρόλος της άνοιξης, με τα αντιθετικά ρήματα *φέρει, σιγοπέρνει* έρχεται σε μια δεύτερη αντίθεση με την παθητική θέση της πέτρας, που χαρακτηρίστηκε προηγουμένως *ἀκουμπησμένη*.

Η πέμπτη και τελευταία στροφή είναι ιδιαίτερης σημασίας: *Στὸ λόφο κάτι ἔχει μονάχα ἀφήσει,/ Ένα σημάδι μιᾶς ζωῆς νὰ μένη,/ Γιατί μὲ πόνο τ' ἄνθη ἔχει ἀγαπήσει/ Κ' ἡ πέτρα εἶνε μὲ δάκρυα ποτισμένη.* Παρατηρούμε στους τέσσερις στίχους την εναλλαγή των ρηματικών χρόνων· το παρελθόν έχει ορίσει το πώς θα κυλάει η ζωή, ενώ το τελικό ρήμα *εἶνε* προσδίδει στον στίχο χαρακτήρα γνωμικού. Ο εξακολουθητικός ενεστώτας (*νὰ μένη*) αποτελεί την πραγματικότητα του ποιητικού

υποκειμένου ενώ η εστίαση, όπως προβάλλει το ίδιο το ποίημα, στην πέτρα, και δη στην αόριστη σκιά επιβεβαιώνει τη ματαιότητα της ομορφιάς που έχει ως τώρα περιγράψει. Η στάση της ποιήτριας παρουσιάζεται συμπνετική ως προς την πέτρα αλλά η μεγαλύτερη ταύτιση συμβαίνει με την *άταραχη σκιά*, τη σκιά που δημιουργείται από την αδυναμία επίδρασης του ήλιου, ως κυριαρχικού συμβόλου, στην επίσης συμβολικά δοσμένη πέτρα, αποκαλύπτοντας την αυτοσυνειδησία του ποιητικού υποκειμένου τόσο για το μάταιο της ζωής όσο και το παροδικό του χαρακτήρα της. Το σημάδι είναι εκείνη η υπενθύμιση μιας προηγούμενης ειδυλιακής συνθήκης, η γνώση της οποίας θλίβει καθώς η τελευταία δεν πρόκειται να επανακτηθεί.

Το ποίημα *Χαρά* συγγενεύει θεματικά με όσα ήδη προαναφέρθηκαν στο ποίημα *Ένα σημάδι*, με την ποιήτρια να παρουσιάζει κάθε αρνητικό συναίσθημα ως ξένο μπροστά στην αρτιότητα και την απάθεια της φύσης: *Τρέχει ή ψυχή εκεί ν' αναπαυθῆ/ Τὸ πικραμένο γέλοιο της ν' ἀφήσῃ/ Καὶ τὴ νεκρὴ της ποῦ θρηνεῖ ζωή,/ Γιὰ ζωντανὴ γιὰ λίγο νὰ νομίσῃ*. Το ποιητικό υποκείμενο δεν δύναται να βρει τον εαυτό του στον δικό του κόσμο, όπως έχει διαμορφωθεί, κι αναζητά μια ψευδαίσθηση αυθυπαρξίας μέσα στη φύση. Στην τελευταία, μάλιστα, στροφή η καρδιά παρουσιάζεται να έχει λησμονήσει τη χαρά, επιβεβαιώνοντας ότι κάποτε υπήρξε. Η επιλογή φυσικά του ρήματος που σχετίζεται με το μνημονικό μας οδηγεί ξανά σε ό, τι αναφέρθηκε προηγουμένως για την πρότερη συνθήκη μέσα στην οποία φύση και άνθρωπος τελούν αδιάσπαστα. Ο «ήχος», που παραπέμπει στην πράξη της γραφής, στην τελευταία στροφή, προβάλλει ακόμα μεγαλύτερη την εν λόγω εσωτερική διάσπαση του υποκειμένου της ποιήτριας.

Φθινοπωρινές νοσταλγίες

Ευθύς, στην ενότητα των *Φθινοπωρινών νοσταλγιών*, το κλίμα που δημιουργείται από τα ποιήματα βαραίνει· ο τόνος τους είναι βαθιά μελαγχολικός και απαισιόδοξος, ταυτόχρονα όμως και πικρά καταγγελτικός. Το ποιητικό υποκείμενο βιώνει εσωτερικά την εποχή του φθνοπώρου, αφήνοντας τα συναισθήματά του στα φύλλα που παίρνει ο άνεμος, ξεγυμνώνοντας τα κλαδιά των δέντρων. Η φύση της δίνει ξανά

τη νότα γραφής, το παράδειγμα που προκύπτει από την παρατήρησή της. Ο ελεγειακός τόνος διαπερνά τους στίχους άλλοτε με χάρη, άλλοτε υπερβολικά και ελαφρώς μονότονα. Μεταξύ των δεκαεννέα ποιημάτων που συναπαρτίζουν την ενότητα μόνο τέσσερα από αυτά δεν είναι σονέτα, γεγονός που προοικονομεί και μια άλλη πτυχή της εν λόγω ενότητας. Αυτή δεν είναι άλλη από την διαπίστωση ότι στις *Φθινοπωρινές νοσταλγίες* υπάρχουν σημαντικά ποιητικά δείγματα εξεγερτικής διάθεσης απέναντι σε καθετί εξουσιαστικό μα και στίχοι που αποκαλύπτουν μια καθάρια συνείδηση του φύλου και της ταυτότητας της ποιήτριας.



Οι αναγνώστες/στριες εισέρχονται σε έναν πένθιμο κόσμο, σκληρό: *Μην κόψης μὴ τὸ ξεροκλάδι ἐκεῖνο,/ Ὡ Μαῦρε ζυλοκόπε τῆς χαρᾶς*, γράφει η Λάμαρη στο ποίημα *Ξεροκλάδι*, επαναχρησιμοποιώντας λίγο διαφοροποιημένη την εικόνα του Χάρου – θανάτου που εμφανίζεται ως δρεπανοφόρος στην παράδοση των δημοτικών τραγουδιών. Έπειτα, το ποιητικό υποκείμενο ζητά από τον ζυλοκόπο να μην πειράξει το χαμηλό κλαδί, το άσημο, που λειτουργεί μετωνυμικά για το φθινόπωρο.

Στερνός ήχος τιτλοφορείται το δεύτερο ποίημα της ενότητας που είναι, μάλιστα, δοσμένο σε σονετική μορφή. *Όλα βουβὰ κι' ἀκίνητα ἔχουν μείνει*, θα αποφανθεί η ποιήτρια στον πρώτο στίχο τοποθετώντας την ακινησία πλάι στην αναγκαστική σιωπή για να ακολουθήσει ο δεύτερος στίχος: *Τοῦ ποιητῆ ἐνέκρωσε ἡ καρδιά*. Η Λάμαρη περιγράφει με μελανὰ χρώματα τον θάνατο *τοῦ ποιητῆ*, το άγχος που τη διαπερνά για το τέλος της ύπαρξης. Η προσωρινή της μεταμπίση, με την επιλογή αρσενικού προσήμου να προσδιορίζει την ιδιότητα που έχει και η ίδια επιλέξει, είναι αυτή που οδηγεί το σονέτο σε ένα σκαλί υψηλότερο από εκείνο μιας πένθιμης, ελεγειακής παράθεσης συναισθημάτων, στην κριτική τελικά τόσο της παροδικότητας της ζωής όσο και στον αποκλεισμό από την ιδιότητα του ποιητή, οι στίχοι του οποίου είναι οι μόνοι που παραμένουν στον κόσμο και επιζούν: *Τὸ φῶς τοῦ νοῦ στὸν οὐρανὸ διαβαίνει*.

Το σονέτο *Σκοτάδι – φως* δομεῖται πάνω στην αντίθεση φωτός και σκοταδιού, ὀρων νοηματικά εμποτισμένων με έφυλα συμφραζόμενα, με ένασμα την

παρατήρηση, για άλλη μια φορά, της φύσης.

Στην πρώτη στροφή διακρίνουμε τη δυνατή χρωματική αντίθεση μεταξύ *μαυρίλας* και *άστραπής* ενώ εξίσου έντονος είναι ο δρασκελισμός στη δεύτερη στροφή, *Τρεμουλιαστή φωτιά στη σκοτεινή/ Τήν ὄψι ἐδῶ τῆς γῆς ποῦ φανερώνει*, εντείνοντας νοηματικά την έννοια του σκότους που καλύπτει τη γη. Το λιγοστό φως που διαχέεται μέσα από τη συννεφιά στον ουρανό και φτάνει ως την ποιήτρια της γεννά παράδοξα ερωτήματα που καθοδηγούν τη σκέψη της· όσα φωτίζονται μια στιγμή από την αχτίδα που ξεγλυστρά παρά τα σύννεφα που ζώνουν τον ουρανό: *Τήν ὄψι ἐδῶ τῆς γῆς ποῦ φανερώνει/ Κάτι ποῦ σβυμένο μιὰ στιγμή*, μεταστοιχειώνονται στο σεστέτο: *Κάτι ποῦ ἀκόμη ζῆ μέσ' στὸ σκοτάδι/ Τὸ ἔρημο αὐτὸ φῶς τὸ σιωπηλὸ/ Ὡσὰν νὰ βγαίνει ἀπ' τῆς ψυχῆς τὸν ἄδη!*. Ἡδη, με τη διπλή χρήση της λέξης *κάτι* μεταφερόμαστε σε έναν ασαφή κόσμο, τον εσωτερικό κόσμο της ποιήτριας, που δομείται πάνω σε έννοιες αφηρημένες. Δεν είναι ξεκάθαρο το τι συμπεριλαμβάνεται μέσα στο *κάτι* κι αν ταυτίζεται με το *ἔρημο* και *σιωπηλὸ* φως, είναι όμως δεδομένο ότι το ποιητικό υποκείμενο έχει ξεφύγει από την απλή καταγραφή της φυσικής παρατήρησης.

Επίσης, η λέξη *σβυμένο* που ενισχύει την αντίθεση φαίνεται να αποκαλύπτει κάτι προϋπάρχον που επιβεβαιώνεται στο σεστέτο, όπως διαβάσαμε παραπάνω, με τη φράση *κάτι ποῦ ἀκόμη ζῆ*. Αξιοσημείωτο είναι που το φως παρουσιάζεται *σιωπηλὸ*· κατ' αναλογία με το φως που προσπαθεί να φανεί μέσα από τα σκοτάδια το ίδιο και ο ήχος του, που έχει σωπάσει, στερείται λέξεων. Στο σημείο αυτό η ταύτιση του φωτός με τη σιωπή φαντάζει με υποτροπή της ποιήτριας, καθώς η τελευταία δεν επιλέγει να το ταυτίσει, έστω, με τον ήχο.

Το τελευταίο τρίστιχο αποτελεί ένα ερώτημα του ποιητικού υποκειμένου που αναρωτιέται για τη φύση του φωτός, ταυτίζοντας αξιολογικά τη ζωή με συντρίμια και τον νου με ετερόφοτο σηματοδότη.

Στο ποίημα η *Μοίρα* η ποιήτρια επεξεργάζεται το γνωστό μοτίβο του αδραχτιού που πλέκει τη μοίρα των ανθρώπων. Μάλιστα, της δίνει τον λόγο υφαίνοντας τελικά η ίδια μέσα στους στίχους της τον τρόπο που η μοίρα πλάθει, στις δυο πρώτες στροφές του σονέτου, τις ζωές των ανθρώπων, με εικόνες μακάβριες και απαισιόδοξες. Ο πρώτος στίχος στο σεστέτο ανταποκρίνεται καθαρά στη γραμμή ανάγνωσης που ακολουθείται στη μελέτη, με την κατάδειξη του περιορισμού που ζητά να καταγγείλει η ποιήτρια: *Σ' ἄφησα, εἶπε, ὀλόκλειστα τὰ χεῖλη*, διαβάζουμε ξανά δια του στόματος της μοίρας, ενώ στους επόμενους στίχους μαθαίνουμε το πώς

βιώνει το ποιητικό υποκείμενο τον εαυτό του, ξανά ενσωματώνοντας τον λόγο του στη μιλιά της μοίρας: *Κάποιο ήφαιστειο άνοιξα κ' έχυθη/ Ή λάβα του ποῦ έσκόρπισε με μιᾶς/ Τους πόθους τὸ κορμί σου και τὰ στήθη*. Μέσα από την υποτιθέμενη συνομιλία της μοίρας με την ποιήτρια μαθαίνουμε για το πώς η τελευταία φλέγεται από πόθο, με τη βοήθεια της εικόνας του ηφαιστείου, χωρίς να προσδιορίζονται ακριβώς οι πόθοι για τους οποίους γίνεται λόγος, θυμίζοντάς μας τη μεταφορά που χρησιμοποιεί η Λάμαρη στο «σημείωμα αντί προλόγου» της συλλογής της για να δηλώσει τον χαρακτήρα της ποίησής της.

Με τη *Σιωπή*, που αποτελείται από τέσσερα τετράστιχα σε πλεχτή ομοιοκαταληξία, η ποιήτρια συζητά το ζήτημα της σιωπής, της έλλειψης ήχου. Η σιωπή, σαν έννοια, στην πρώτη και στην τρίτη στροφή, χαρακτηρίζεται αντίστοιχα ως *σκληρή* και *άγρια*. Έχοντας υπόψη προηγούμενα σονέτα της ποιήτριας που εισάγει την έννοια του ήχου και της φωνής αντιλαμβανόμαστε γιατί χρησιμοποιεί επίθετα τόσο τραχιά για να περιγράψει τη σιωπή της. Ο ήχος αποτελεί για εκείνη μια απελευθέρωση, ένα μέσο να εκφράσει το πιο βαθύ του εαυτού της· ο ήχος δεν φαίνεται να είναι κάτι λιγότερο για την Λάμαρη από την αναπνοή. Στο συγκεκριμένο ποίημα στερείται μέχρι κι εκείνον, γεγονός που αναιρείται με τη γραφή. Ζώντας στη σιωπή έχει αναπτύξει κάποιες ιδιαίτερες ικανότητες, γράφει: *Μέσ' στη σιωπή τήν άγρια, φριχτά/ Κλαδιά άκοῦς να τρίζουν, να βογγοῦνε*. Εκμυστηρεύεται ότι μονάχα μένοντας σιωπηλή είναι σε θέση να ακούσει πραγματικά το παράπονο της φύσης, πιο πολύ, να έρθει πιο κοντά στη φύση βλέποντας το αληθινό, «φριχτό» πρόσωπό της.

Καταλυτικής σημασία είναι ο τελευταίος στίχος: *Πόσες εἰκόνες στη σιωπή περνᾶνε!* Η Λάμαρη παραδέχεται την αδυναμία του ίδιου του λόγου να στεγάσει τη δική της, και εν γένει, τη γυναικεία συγγραφική εμπειρία. Η κυρίαρχη, συμβολική πλευρά της γλώσσας αποκαλύπτεται ως φτωχότερη και ημιτελής. Η απροσδιοριστία της λέξης *εἰκόνες* και το πέρασμά τους στη σιωπή, με την μετατροπή τους σε απολύτως εσωτερική εμπειρία του συγγραφικού υποκειμένου, προοικονομεί όσα θα ισχυριστεί η Κριστέβα για την ανατρεπτικότητα της γυναικείας γραφής· όπως παρατηρούμε να συμβαίνει στη Λάμαρη, η ουσία της γραφής της πηγάζει από τη σιωπή, από την απουσία του ανδροκρατούμενου λόγου.¹²⁷ Η «Σιωπή» αποτελεί την

¹²⁷ Αρσενίου (1999: 128). Η Ελισάβετ Αρσενίου σημειώνει ότι «έτσι δημιουργείται η αυτόνομη κειμενικότητα της γυναικείας γραφής, η οποία προκύπτει από την απουσία και τη σιωπή και καταλαμβάνει τα κενά του ανδρικού λόγου», απηχώντας απόψεις της φεμινίστριας θεωρητικού Luce Irigaray.

πρώτη, τη γάργαρα πηγή από την οποία το ποιητικό υποκείμενο θα ξεκινήσει να χτίσει τη δική του, αυτόνομη γραφή.

Στο σονέτο *Μαρτύριο* επανέρχεται ξανά το ζήτημα της μοίρας, πάλι με τους ίδιους, αρνητικούς όρους: *Άδικη μοῖρα* θα αποφανθεί δυο φορές η ποιήτρια εκκινώντας, με τη φράση αυτή, την πρώτη και τη δεύτερη στροφή του σονέτου. Η μοίρα της ποιήτριας, πλέον εξατομικευμένα, παρουσιάζεται άσπλαχνη καθώς την έχει παγιδεύσει σε μια «φρικτή ζωή».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σεστέτο. Σε πρώτο πρόσωπο το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται με δυναμική και, ταυτοχρόνως, με παράπονο στη μοίρα του: *Άγάπησα τὸν ἄπλαστον αἰθέρα*, γράφει με συγκινητική διαύγεια, παραπέμποντας παράλληλα στο ποίημα «Το πλάσμα της φαντασίας» του επτανήσιου Τυπάλδου. Με την επιλογή της λέξης *ἄπλαστος* μας μεταφέρει σε έναν χώρο αδημιούργητο και ασαφή που, για αυτούς ακριβώς τους λόγους, της ασκεί έλξη. Αν θεωρήσουμε τον *ἄπλαστον αἰθέρα* ως μετωνυμικό τέχνασμα της συγγραφής της, οδηγούμαστε, ξανά, στη *chora*, σε αυτό το προ – συμβολικό στάδιο της γλώσσας, το *ἀγνό*, όπως θα το χαρακτηρίσει παρακάτω η ποιήτρια.

Το ποίημα θα ολοκληρωθεί απαισιόδοξα με το ποιητικό υποκείμενο να διανύει μια πορεία κυκλική, μάλλον ατέρμονη και αναπόφευκτη: *Μὰ ὄ, τι κι' ἄν ἀντίκρυσσά ἐδῶ πέρα/ Ἡ μαύρη σου πνοὴ τὸ κυβερνάει/ Καὶ τῆς ζωῆς μου κλαίω τὴν ἡμέρα*.

Το τετράστιχο ποίημα *Καλαμιὰ* βασίζεται εξ ολοκλήρου στην παρατήρηση μιας καλαμιάς κατά τη διάρκεια και, προπαντός, κατά τη διαδοχή των εποχών του έτους. Βέβαια, η παρατήρηση που ακολουθεί το ποιητικό υποκείμενο δεν αποτελεί στεγνή καταγραφή των εξωτερικών αλλαγών που δέχεται. Περισσότερο λειτουργεί σαν σύμβολο, σαν ιδέα η οποία είναι, ή εμφανίζεται, ικανή να αντικατοπτρίσει την ανάγκη της ποιήτριας να καταγράψει, αν όχι να ζηλέψει ενδόμυχα, ακόμη να βρει παρηγοριά στην ενότητα που διαπνέει την καλαμιὰ.

Στο πρώτο τετράστιχο η σημασία της «ένωσης» προβάλλει πρωτεύουσα: *Ἐπέρασσε ὁ καιρὸς ποῦ ἢ καλαμιὰ/ Τὰ πρῶτα τῆς κλαδιὰ τὰ ἀνθισμένα/ Μέσα στὴν ἀνοιξιὰτικὴ βραδυὰ/ Μ' ἓνα ἑλαφρὸ ρυάκι εἶχε ἐνωμένα*. Η συζήτηση περί αμφισεξουαλικού λόγου επανέρχεται, τη στιγμή που οι στίχοι της ποιήτριας μας επιτρέπουν να καταφύγουμε στην περίοδο της πρωτο – γλώσσας, πριν επέλθει η

διάσπαση σε σημειωτική και συμβολική πλευρά, πριν την ανάγκη υπερίσχισης της μιας πλευράς πάνω στην άλλη.¹²⁸ Η μνήμη αυτής της προ – οιδιπόδειας εποχής της γλώσσας φαντάζει ειδυλιακή στο ποιητικό υποκείμενο που την ταυτίζει με την άνοιξη.¹²⁹

Σημειώσαμε προηγουμένως την κυκλική διαδρομή μέσα στην οποία βρίσκεται εγκλωβισμένο το ποιητικό υποκείμενο. Στο εν λόγω ποίημα η καλαμιά ακολουθεί μια αντίστοιχη, ατέρμονη πορεία δίχως να νιώθει τη θλίψη που βιώνει η ποιήτρια καθώς είναι συμφιλωμένη με την αναγκαιότητα της διαδοχής των εποχών· είναι συμφιλωμένη με την ουσιαστική της ύπαρξη.¹³⁰

Στην τελευταία τετράστιχη στροφή η ποιήτρια ξεφεύγει από την καθαρή παρατήρηση και αντανακλά τη δική της συναισθηματική κατάσταση στο σύμβολο που μεταχειρίζεται, αυτό της καλαμιάς, αποζητώντας άσκοπα την προσωπική της θέση.

Και στο σονέτο *Σύγνεφο* η παρατήρηση δίνει στη Λάμαρη το έναυσμα της γραφής μέσω της λειτουργίας της ανάμνησης. Συγκεκριμένα, τα σύννεφα που παρατηρεί της θυμίζουν το πώς κάποτε ένα ολόμαυρο σύννεφο σκοτεινίασε τον ήλιο. Η φύση δίνει στην ποιήτρια τα σύμβολα που αποζητά για να εκφραστεί όσο δύναται πιο έμμεσα αλλά και καθαρά. Ο ήλιος, το φως το οποίο κρύφτηκε από το μαύρο σύννεφο, γράφει ότι *Μοιάζει σα̑ νοῦς ποῦ σβήνει ντροπαλός/ Κι' ἀπὸ τοὺς μαύρους πόνους νικημένος*.

Η συσχέτιση του «ήλιου» με τον «νου» είναι άμεση, με αποτέλεσμα να επανέρχεται το έμφυλα κατανεμημένο λεξιλόγιο της ποιήτριας. Από την άλλη πλευρά, το σύννεφο, ως σύμβολο ρευστό και «άσχημο» παραπέμπει στη δική της ταυτοτική προσπάθεια. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα σονέτο που αφηγείται το πώς το άσημο σύννεφο κατάφερε να καταπιεί τον ήλιο· πώς η γραφή του ποιητικού υποκειμένου, που χρωματίζεται έμφυλα, υπερισχύει του αντρικού εξουσιαστικού λόγου.

Παρατηρώντας, μάλιστα, το πρώτο τρίστιχο του σεστέτου διακρίνουμε μια διαφορά στην έκφραση του λόγου, ως προς τη διάθεσή του. Σε αντίθεση με τις άλλες

¹²⁸ Kristeva (1974: 44). Με την εισαγωγή του υποκειμένου στη συμβολική τάξη ο διχασμός στο ανάμεσο των δυο υπάρχουσών τάξεων, σημειωτικής και συμβολικής, έχει πραγματοποιηθεί και το σημειωτικό λειτουργεί μόνο ως πίεση ώθησης στο συμβολικό· εκλαμβάνεται, συνεπώς ως αντίθεση, διαφορά.

¹²⁹ Χατζηβογιατζή (2018 : 167).

¹³⁰ Σίλλερ (1985: 9).

στροφές, αυτό το τρίστιχο χαρακτηρίζεται από μια πολεμική φούρια ενώ η εικόνα που δημιουργεί είναι αρκετά σκοτεινή και βίαιη: *Τὸ συγνεφάκι μονομιᾶς ἐγίνη/ Σῶμα πελώριο, ὀλόμαυρος καπνὸς/ Ὅπου τὸν ἥλιο λῆς καὶ καταπίνει.* Η χρήση του υποκοριστικού στον πρώτο στίχο εντείνει τη σκοτεινή διάθεση της ποιήτριας που, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, ότι σαν παντοκράτορισα η ίδια είναι αυτή που σκοτεινιάζει το σύννεφο με τα δάχτυλά της και το στέλνει να καταπιεί τον νου, τον ήλιο. Την άποψη αυτή εντείνει η αρχή του τελευταίου τρίστιχου, *Κι' αὐτὸς...* γράφει το ποιητικό υποκείμενο με έκδηλη αδιαφορία ή απαξίωση για την κατάληξη του ήλιου. Φυσικά, η χρήση του ρήματος *λῆς* κατευνάζει την ένταση του ποιητικού υποκειμένου, που χρησιμοποιεί την παρομοίωση για να μειώσει την κυριολεξία των λεγομένων του.

Η απουσία του ήχου επανέρχεται σε ένα ποίημα – ωδή για τη *Χλωμή δύση*¹³¹: *Ἄχ! πόσοι πόνοι ἄφωνα κυλᾶνε/ Μὲ σένα που νεκρὴ τώρα διαβαίνεις!/ Τῆς ἀπονιᾶς τὰ νέφη πῶς βογγᾶνε!/ Μὰ σὺ περνᾷς καὶ πλειότερο χλωμαίνεις.* Η ποιήτρια νιώθει βαθιά συγγένεια με την ώρα του δειλινού, συγγένεια που βασίζεται στη σιωπή και στην ιεροτελεστικά επαναληπτική της καθημερινή τελετουργία.

Το επόμενο σονέτο με τίτλο *ο Ποιητής* παρουσιάζει την εικόνα που διατηρεί η Λάμαρη για τον άνδρα ποιητή προβάλλοντας, ταυτόχρονα, αντιθετικά τη δική της παρουσία – απουσία.

Το σονέτο μοιάζει, σε μια πρώτη ανάγνωση, εγκώμιο, ήδη από τον τίτλο του. Ο ποιητής, κι όχι οι ποιητές, η σύλληψη του ποιητή ως ιδέα, μοναδικότητα· συγχρόνως, η εγωτική του τάση και υπεροψία.

Στο πρώτο δίστιχο η Λάμαρη παρουσιάζει τον ποιητή ως εκείνον που κλείνει μέσα στα χέρια του τον κόσμο: *Σὰν τὰ φτερὰ τοῦ Κύκνου ὁ ποιητής/ Ὀλόλευκος φτερούγισε τὴν πλάσι.* Η πρώτη αυτή εικόνα συγκρούεται με τους επόμενους στίχους: *Τὰ πάθη κατὰ τὰ μίση τῆς ζωᾶς/ Δὲ γνώρισε, γιατί εἶχε μόνος πλάσει,/ Ὀνειρεμένο κόσμο τῆς στοργῆς/ Ποῦ ὁ πόνος κ' ἡ ἀγάπη εἶχε φωλιάσει,/ Κ' ἔψαλε μέσ' στὸν κόσμο τῆς ζωῆς/ Ὅ, τι ὁ θλιμμένος νοῦς του εἶχε ἀγκαλιάσει.* Η μορφή του ποιητή αρχίζει να χτίζεται με σαφείς, πλέον, αξιολογικούς άξονες που δίνονται από την ποιήτρια· δεν διαβάζουμε για τον Ποιητή, αλλά για εκείνον διαμέσου της κριτικής ματιάς της Λάμαρη. Πρόκειται, συνεπώς, για ένα πρόσωπο απόμακρο από την κοινωνία, πολύ περισσότερο εγωτικό, καθώς επιλέγει να δημιουργεί τον χώρο μέσα στον οποίο θα

¹³¹ Ο τίτλος του ποιήματος εγκειμενίζεται ξανά από τον Καρυωτάκη στο ποίημά του «Πεθαίνοντας», βλ. Καρυωτάκη (1979: 64).

υπερισχύει ως το κεντρικό υποκείμενο. Παράλληλα διαγράφεται με τα χρώματα ενός ήρωα του ρομαντισμού, εγκεφαλικού και θλιμμένου· έναν ήρωα – ποιητή που κλείνει στις αγκάλες του τον κόσμο ολόκληρο, δηλαδή, αντίστροφα, έχει ο ίδιος αποκλειστική πρόσβαση σε όσα περικλείει αυτός ο κόσμος.¹³²

Οι δυο τερτσίνες ξεκινούν αμφότερες με το ρήμα *πῆρε*, σε χρήση μεταφορική. Στην πρώτη περίπτωση, μέσα από την αντίθεση *φλόγα – δροσιά*, περιγράφει τη γέννηση του στίχου για να καταλήξει, στη δεύτερη και τελευταία τερτσίνα, στον στίχο: *Κ' ἐσκόρπισε τὴν ἁρμονία στὸν ἦχο*. Συζητήθηκε πρωτύτερα ο διαχωρισμός που προτείνει η Λάμαρη για τις δυο αυτές έννοιες, της αρμονίας και του ήχου, διαχωρισμός βασισμένος σε έμφυλα κριτήρια αφού αποδίδει την αρμονία στον άνδρα ενώ φυλάσει για την ίδια, και τη γυναικεία συγγραφική δραστηριότητα εν γένει, τον ήχο. Στο εν λόγω όμως σονέτο ισχυρίζεται την επιτυχή σύζευξη των δυο αυτών εννοιών με την «είσοδο» της αρμονίας μέσα στην ποιότητα του ήχου.

Η εως τώρα απουσία της από το σονέτο που ισοροπεί μεταξύ εγκωμίου και κριτικής με δόσεις σάτιρας, η Λάμαρη τοποθετεί το υποκείμενό της στην τελική και υψηλότερη μεταφορά για τη δραστηριότητα του ποιητή, για το μεγαλύτερο επίτευγμά του. Μάλιστα, με τον τελευταίο στίχο, επιβεβαιώνει την υψηλότερη θέση της ως συναισθηματικά ικανή να αναγνώσκει τις ψυχικές διαθέσεις κάποιου άλλου: *Ἐνῶ ἡ ψυχὴ του σπάρραζε κρυφά*, γεγονός που έρχεται κόντρα με την πρότερη εικόνα του ποιητή που σχημάτισε. Η νοηματική απλότητα του σονέτου δύναται να αμφισβητηθεί από την τελευταία αυτή επανατοποθέτηση της ποιήτριας σε σχέση με τον ποιητή¹³³ που την καθιστά, τελικά, ένα πολυμορφικότερο υποκείμενο ενώ μας οδηγεί ακόμα πιο πέρα στην ερμηνευτική μας ανάγνωση.

Ο χρόνος του σονέτου είναι παρελθοντικός (*ἐστάλαξε, εἶχε φωλιάσει, ἐσκόρπισε* κλπ) γεγονός που μαζί με την εικόνα που δημιουργείται στην τελευταία τερτσίνα μας οδηγεί στη συνειδητοποίηση ότι η ποιήτρια δεν συμβιβάζεται στα όσα ήδη ισχυρισθήκαμε αλλά καταγράφει, όπως συνηγορούν τα παραπάνω, το κύκνειο άσμα του ποιητή· τον θάνατό του. Διαχειριζόμενη την παράδοση του ποιητή ως Κύκνο, που φτάνει πίσω στον μύθο του Δία και της Λητώς, όπου ο πρώτος μεταμφιέζεται σε κύκνο και προχωρά στον δόλιο βιασμό της γυναίκας, ο ποιητής παραλληλίζεται με το πλάσμα αυτό όσο, ταυτοχρόνα, ξεψυχά, ενώ μάρτυρας του θανάτου του είναι η ποιήτρια. Το τελευταίο τραγούδι του ποιητή, πιο όμορφο από

¹³² Kaplan (1986: 180).

¹³³ Dyck (2002: 120).

όλα τα προηγούμενα, δίνεται μέσα σε κεκαλυμμένο εγκωμιαστικό πλαίσιο την ίδια στιγμή που κατακρίνεται ως άκρως σφετεριστικό, καθώς το ποιητικό υποκείμενο ταλαντεύεται στη θέαση αυτής της εικόνας που προκαλεί την παράλληλη ύπαρξη αντιθετικών συναισθημάτων.

Ήχος και αρμονία στροβιλίζονται σε τέσσερις τετράστιχες στροφές σε ένα ποίημα με παιχνιδιάρικη διάθεση. Στο *Φιλί νεκρό* το ποιητικό υποκείμενο σημειώνει την ισχύ εν τη ενώσει, τη σημασία της συνύπαρξης των αντιθέτων: *Άγκάθια μύρια σμίγουνε με μιᾶς, και παρακάτω, Καὶ σ' ἕναν ἦχο σμίγουνε μαζὺ/ Φιλιά χαρᾶς καὶ πόνου ἀπελπισμένου*. Οι ἤχοι από τα φιλιά δυο ερωτευμένων μόλις φτάσουν την αρμονία καθίστανται, πια, νεκρά, εκφράζοντας ένα παράδοξο: *Κ' ἡ ἀρμονία τοῦ φιλιοῦ κυλᾶ/ Σ' ἑνὸς νεκροῦ τὸ παγωμένο στόμα/ Κι' ἀκοῦς μ' ἀνατριχίλα μυστικιά/ Ὅπου σοῦ λέει: ἄχ φίλησέ με ἀκόμα!* Η αρμονία συνοδεύεται στο εν λόγω ποίημα από τον θάνατο, μεταρέποντάς το, αφενός, σε οξεία κριτική, εκ μέρους της ποιήτριας, των συγχρονικών της αξιολογικών κριτηρίων και, αφετέρου, σε ένα ειρωνικά χρωματισμένο ποίημα ποιητικής.

Το σονέτο *Ζωή* ξεκινάει ως ύμνος, ως ψαλμός για χάρη της ζωής: *Ὡ πόσον εἶνε ὄμορφη ἡ ζωὴ*. Η ζωή παρουσιάζεται εξ αρχής αποστασιοποιημένη και αμετάβλητη από τη θλίψη που είναι, κατά την ποιήτρια, χαρακτηριστικό των ανθρώπων. Η μεταξύ τους απόσταση δίνεται και με τη χρήση τρίτου ενικού αντί για δεύτερο ενικό πρόσωπο στους στίχους που η ποιήτρια αναφέρεται στη ζωή.

Στο τελευταίο τρίστιχο εμφανίζεται το υποκείμενο της ποιήτριας που ενώ σαν εξωτερική παρατηρήτρια καταγράφει την ομορφιά της ζωής εντούτοις καθετί ωραίο είναι για εκείνη απρόσιτο· καμία από τις ευχαριστήσεις που υπόσχεται η ζωή δεν έχει λάβει η ποιήτρια. Η ζωή προβάλλει διάφορη από την εμπειρία, ως μια απομακρυσμένη ιδέα.¹³⁴ Το πρώτο πρόσωπο της ποιήτριας είναι έντονο στο τελευταίο τρίστιχο, παρ' όλα αυτά η αντίστοιχη της ομορφιάς της ζωής με τη θλίψη που δοκιμάζουν οι άνθρωποι δίνεται στο ποίημα, κυρίως λόγω των στίχων που έχουν προηγηθεί, με καθολικότητα. Το υποκείμενο της ποιήτριας που ξεπηδάει στο σεστέτο τείνει να ενωθεί με ένα ευρύτερο, συλλογικό υποκείμενο, σαν να πρόκειται για μια εμπειρία κοινή. Η *persona loquens*, λοιπόν, ως γνήσια συναισθηματική φωνή¹³⁵, πλέκει την ελεγεία της γύρω από τη θλίψη της πραγματικότητας που βιώνει έχοντας πρώτα εξαίρει την ιδεώδη μορφή της φύσης, και συνάμα έχοντας προσθέσει, μέσω

¹³⁴ Σίλλερ (1985: 37).

¹³⁵ Σίλλερ (1985: 52, 68).

της ορμής των ήχων, τη δική της επιθυμία.

Στο σονέτο *Σκοτάδι* διακρίνεται μια προσπάθεια επικοινωνίας εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου, ένα επιθυμητό «ξύπνημα» του ήχου· αλλιώς, μια πιθανή αφύπνιση της ποιήτριας.

Η ποιήτρια ξεκινάει με την καταγραφή, συνεπώς την φαινομενική αποδοχή μιας στερεοτυπικής αντίληψης που αφορά τον εξεικονισμό των δυο φύλων: *Απ' τὸ σκοτάδι οἱ ἦχοι μου ξυπνοῦνε*. Μια ανάγνωση του σονέτου αρκεί για να διαπιστώσουμε ότι η Λάμαρη εγγράφει το υποκείμενό της δανειζόμενη ακριβώς τον τρόπο αναπαράστασής του από την έως τότε ανδρική ποιητική γραφή. Διατηρεί τις στερεοτυπικές κατανομές χαρακτηριστικών (*σκοτάδι, ἦχοι, μυστήριο, μυστική φωνή, λύπη*) και στις τέσσερις στροφές. Φτάνοντας στο σεστέτο διαβάζουμε το όνομα της δαντικής Βεατρικής: *Ἡ Βεατρίκη, φάσμα ἐύλογημένο, / Τὸν ἄπειρο μοῦ δείχνει οὐρανὸ / Μὰ τὸ σκοτάδι βλέπω ἐκεῖ ἀπλωμένο*. Η μορφή της Βεατρικής, στο σημείο αυτό, είναι καθοριστική και αποτελεί κυρίαρχη παράμετρο που εξυπηρετεί τον σκοπό της ποιήτριας. Αυτός δεν είναι άλλος από την κριτική ολόκληρης της σονετικής παράδοσης, με αποκορύφωμα το έμβλημα της γυναικείας δαντικής φιγούρας, η οποία παρουσιάζεται – ιδίως στο σεστέτο μα και στις υπόλοιπες στροφές που κυριαρχεί η ανικανότητα έκφρασης και το αίσθημα της θλίψης – ατελής και αδύναμη να επανεγγράψει τη γυναικεία συγγραφική εμπειρία.¹³⁶

Με το σονέτο *Ο πιστός* η Λάμαρη επιχειρεί να πειραματιστεί με την ομοιοκαταληξία στο σεστέτο δίνοντας ως τελικό σχήμα το εξής: γδε δγε αντί του αναμενόμενου γδε γδε.

Στην πρώτη στροφή η ποιήτρια απευθύνεται σε κάποιον πιστό η φωνή του οποίου, όπως θα δηλώσει, φτάνει ως εκείνη, ταυτίζοντας κατά κάποιον τρόπο τον εαυτό της με το πρόσωπο της απεύθυνσής της. Άλλωστε, η φωνή είναι το χαρακτηριστικό του πιστού που ξεχωρίζει η ποιήτρια, ο ήχος, ενώ έχει ήδη δώσει έναν χαρακτηρισμό στη φωνή του: *γαυγίζεις* θα γράψει στον πρώτο στίχο δημιουργώντας αντιφατικά συναισθήματα στον αναγνώστη. Αφενός επιθυμεί μια ταύτιση με το πρόσωπο του πιστού, αφετέρου του προσδίδει «ενοχλητικά» ηχητικά γνωρίσματα.

Η ποιήτρια υπαινίσσεται ότι ο εν λόγω πιστός διαθέτει χαρίσματα που μάταια ζητά να μοιραστεί, χαρίσματα δοσμένα από τη φύση και περασμένα ενστικτωδώς

¹³⁶ Αθανασοπούλου (2011: 292).

στον ίδιο. Μοιάζει συνεπώς με μια φιγούρα αγαθού επαίτη (*Έρημος είσαι κ' έρημος γυρίζεις,/ Λίγο ψωμί ζητείς άπελπισμένα,/ Κάποιο ένα χέρι για να τοῦ χαρίξης/ Τήν πίστη, τήν άγάπη ὅπου σ' έσένα/ Διάπλατα σάν το φῶς σου έχει δώσει/ Η φύσι μέσ' στα μάτια, στα ένστικτά σου...*) που μάταια αναζητά κάποιον να μοιραστεί «την πίστη, την αγάπη» αλλά και να του εμφυσήσει ξανά, μέσω του «γαυγίσματος», της φωνής του, κατ' επέκταση των ήχων κι άρα των στίχων, όπως συνδέει τις δυο έννοιες η Λάμαρη, θέρμη στην ψυχή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι η ποιήτρια επιλέγει χαρακτηριστικά για τον πιστό που ανήκουν σε σκύλο, μεταχειριζόμενη τη μορφή ενός ζώου που εμφανίζεται ως διαχρονικό σύμβολο συγκεκριμένου σημαινόμενου αφοσίωσης στον χώρο της λογοτεχνίας.

Η αποκαλυπτικότερη στιγμή της ποιήτριας σημειώνεται στο σονέτο με τον καταγγελτικά ειρωνικό τίτλο *Αλήθεια*. Από την πρώτη στροφή καθίσταται έντονη η αντίθεση ανάμεσα στην ποιήτρια και τους «άλλους». Οι άλλοι στέκονται απέναντί της ανίκανοι να την κατανοήσουν. Σε όλη την έκταση του ποιήματος χρησιμοποιεί β' πληθυντικό πρόσωπο για να τους απευθυνθεί ενώ είναι εκκωφαντική η αντωνυμία *έσεϊς* στον δεύτερο, ήδη, στίχο. Οι άλλοι, για το ποιητικό υποκείμενο, μοιάζει να αδυνατούν να συλλάβουν την αλήθεια, την αλήθεια της, που παλεύει να λάμψει μέσα στο σκοτάδι που της προσδίδουν. Νιώθει η ποιήτρια να συντελείται μια πάλη εσωτερική αφού οι άλλοι αντιπαλεύουν με τα ενδότερα όνειρά της, επιθυμώντας να τα «σβήσουν». Εκείνη επιμένει, αντλώντας δύναμη *ούράνια*. Ο στίχος της, όπως γράφει στο σεστέτο, είναι πονεμένος, δεν γεννήθηκε μέσα από την ευτυχία ούτε αναγνωρίζει την αρμονία· ο στίχος της είναι απόσταγμα της ψυχής της που έρχεται να συνδεθεί με τον *άγνῶ ἦχο* για να «χυθεί» στην πένα της.

Το σονέτο *Αλήθεια* επιβιώνει σαν κραυγή ανάμεσα στα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής. Το ποιητικό υποκείμενο δεν αρκείται στην καταγραφή της καταπίεσης που βιώνει ούτε υπομένει μοιρολατρικά τον κύκλο ζωής που της έχει επιβληθεί από τη μοίρα, όπως διαβάσαμε προηγουμένως. Στο παρόν σονέτο επιλέγει να αντιμιλήσει, βρίσκει δύναμη να σταθεί στα πόδια της κατηγορώντας τον ζόφο που την περικυκλώνει και ελπίζοντας ότι κάποια στιγμή, με τη γνησιότητα του αισθήματός της και την αποτύπωσή του στο χαρτί, θα τον ανατρέψει. Η δύναμη του σονέτου φέρνει στο μυαλό την εικόνα ενός ανθρώπου που έχει σπασμούς λίγο πριν πεθάνει, ενός ανθρώπου που μαζεύει ό, τι δύναμη του έχει απομείνει πριν την τελική του σιώπηση. Η ποιήτρια θέλει να κρατηθεί στη ζωή, θέλει οι στίχοι της να επιβιώσουν

παρά τον παραγκωνισμό τους. Δηλώνει με αυτοπεποίθηση ότι η αρμονία τής είναι ξένη. Εκείνη βρίσκει τον εαυτό της στον άγνο ήχο, στον ακατέργαστο ήχο που γεννάται από την «ψυχή», όχι από τον «νου». Έντονα καταγγελτικό ποίημα που επιβεβαιώνει μια και συνάμα ανατρέπει όσα έως τώρα έχουμε σημειώσει για την σχετικά μετριοπαθή και κεκαλυμμένη στάση της Ελένης Λάμαρη.

Στο σονέτο *Πρώτες σκιές* η ποιήτρια προχωράει σε μια αντανάκλαση του εσωτερικού της κόσμου και συναισθημάτων στη φύση, αφού έχει προηγουμένως ταυτίσει, με εναργή τρόπο, στον τέταρτο στίχο, τη φύση με την ψυχή: *Κάποια κρυφή περνάει άνατριχίλα/ Μέσ' άπ' τή φύσι, μέσ' άπ' τή ψυχή.*

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σονέτο «Ένας γάμος». Ενδιαφέρον γιατί ακολουθείται στρατηγική πίσω από τη σκέψη της ποιήτριας για το πώς θα δομηθεί το έργο της.

Ξεκινώντας, στο σονέτο η ποιήτρια αποβάλλει το δικό της γραμματικό υποκείμενο για να υιοθετήσει αντρικό πρόσημο. Συνεπώς, η ποιήτρια γίνεται ποιητής που υμνεί τη γυναίκα, το αντικείμενο του πόθου του. Αντικείμενο, μάλιστα, γιατί, όπως διαβάζουμε στις πρώτες δυο στροφές, εγκωμιάζει τη γυναίκα για όσα εκείνη προσφέρει στον σύζυγο μέσω του έρωτά τους. Το σονέτο τιτλοφορείται *Ένας γάμος*, εντούτοις διαβάζουμε για το πώς ο έρωτας του αρσενικού προσωπείου για τη γυναίκα έχει ευεργετήσει το ίδιο: *Έσὸν εἶσαι μέσ' στὶς φλέβες μου χυμένη/ Καὶ πλημμυρεῖς μὲ πόθο τὴν καρδιά μου, και παρακάτω, Κι άπ' τὶς χρυσὲς σκιές της ἢ ματιά μου/ Ένα στεφάνι βλέπει νὰ προβαίνει/ Καὶ μιὰ λαμπάδα ανάβει ὀλόγυρά μου.* Η χρήση της προσωπικής αντωνυμίας «μου» και οι συνεχείς επαναλήψεις της είναι δηλωτικές της παραπάνω παρατήρησης. Η γυναίκα χαρίζει τις ευεργεσίες της στον άνδρα, η αγάπη της τόν κάνει να λάμπει. Ο γάμος σαν έννοια φέρνει στο νου μας την αμοιβαιότητα, το δέσιμο δυο ανθρώπων· στο παρόν σονέτο η μορφή της γυναίκας λειτουργεί βοηθητικά.

Φτάνοντας στο σεστέτο, το σονέτο κερδίζει σε ειρωνία: *Τοῦ άπειρου ἢ άπέραντη άρμονία*, θα γράψει η Λάμαρη, αφενός χτίζοντας τον στίχο με σοβαρές δόσεις υπερβολής, αφετέρου με τη χρήση της λέξης *άρμονία* για την οποία γνωρίζουμε την αξιολογική χροιά της από μέρους της ποιήτριας.

Στο τελευταίο τρίστιχο γράφει: *Δὲ μᾶς ένώνει μεσ' στὸν κόσμο ἢ Πλάνη,/ Μόνον ἢ οὐράνια τρέχει άθανασία/ Τοῦ γάμου μας νὰ πλέξη τὸ στεφάνι.* Δεν μπορεί να είναι τυχαία η επιλογή της λέξης *πλάνη* και δη με κεφαλαίο το πρώτο της γράμμα, ενώ το πλέξιμο του στεφανιού, ακολουθούμενο αυτή τη φορά από αντωνυμία πρώτου

πληθυντικού προσώπου, συμπεριληπτική για τα δυο μέλη ενός γάμου, προδίδει το «δέσιμο» που τελικά βιώνει η γυναίκα στον γάμο, την δική της πραγματικότητα, σε αντίθεση με τα όσα βιώνει το αρσενικό υποκείμενο.

Συνοψίζοντας την τακτική που ακολουθεί η ποιήτρια στο εν λόγω σονέτο, εκκινώντας ήδη από τον τίτλο, με το αόριστο *ένας γάμος*, το έργο κερδίζει σε καθολικότητα. Ύστερα, ο αποχωρισμός του θηλυκού προσήμου της και η υιοθέτηση της ανδρικής ματιάς λειτουργεί ραδιουργικά. Καταφέρνει η ποιήτρια, ούσα ταγμένη στην πλευρά του άνδρα, να μεταχειριστεί τα λόγια του ακριβώς για να τα κατακρίνει και να προβάλλει, έμμεσα αλλά δεικτικά, την εγωτική του στάση. Ο αποχωρισμός της θηλυκής της ταυτότητας προσομοιάζει σε έναν χαρακτήρα μασκαρέματος, όπως θα τον χαρακτηρίσει η Rita Felski, «μια μορφή παιχνιδιού που παίρνει σώμα μέσα στον λόγο της γραφής, πολύ περισσότερο παίρνοντας πνοή από τους ίδιους κανόνες που η γραμματοσυντακτική δομή της γραφής έχει θέσει». ¹³⁷ Ο άνδρας ποιητής γελοιοποιείται και κατακρίνεται ως μια ύπαρξη όμοια με το κέντρο του κόσμου, ως μια ύπαρξη που αδυνατεί να δει τον εαυτό της ως μέρος ενός όλου αλλά ως όλον η ίδια γύρω από την οποία, ακόμα και ο γάμος και η αμοιβαία αγάπη δεν έχουν καμία αξία πέραν της ευεργεσίας που δέχεται. Οικειοποιούμενη τον ανδρικό λόγο έρχεται να τον αποδομήσει έχοντας γράψει ένα σονέτο ποτισμένο με ειρωνία αφού η εξουσιαστική, ως προς τον λόγο, μορφή του άνδρα, μέσα από το μασκάρωμα της ποιήτριας, χάνει σε σοβαρότητα.¹³⁸ Ταυτόχρονα, ο ποιητικός λόγος της ποιήτριας λαμβάνει αμφισεξουαλικά χαρακτηριστικά,¹³⁹ καθώς κάθε στερεοτυπικός ορισμός των δυο φύλων, ουσιαστικά, αναβάλλεται.¹⁴⁰

Αθανασία τιτλοφορεί η ποιήτρια το σονέτο που επεξεργάζεται τη μορφή «του ποιητή» δείχνοντας να επανέρχεται ξανά στο συγκεκριμένο θέμα.

Τα δυο πρώτα τετράστιχα παρουσιάζουν αρκετά σφιχτοπλεγμένη δομή και νόημα. Στην πρώτη στροφή η ποιήτρια παρουσιάζει τον ποιητή να καθορίζει ο ίδιος *τὸ δρόμο τῆς ζωῆς του* σε αντίθεση με τη μοίρα που έχει εμφανιστεί επανειλημμένως σε ποιήματα που αφορούν πρωτίστως την ίδια. Ο ποιητής τῆς Λάμαρη ζει μόνος, αποκομμένος από καθετί φυσικό, μην έχοντας καμία αλληλεπίδραση με όσα συμβαίνουν γύρω του, μια και ο ίδιος έχει αποφασίσει να είναι το κέντρο του κόσμου

¹³⁷ Felski (2003: 71 – 79).

¹³⁸ Eagleton (1986: 202).

¹³⁹ Felski (2003: 75).

¹⁴⁰ Dyck (2002: 190).

του. Χαρακτηρίζει τον σκοπό του – με άλλα λόγια ενδεχομένως το τραγούδι και τους στίχους του – *άχαρο* ακριβώς γιατί δεν συμβαδίζει με το πρόσταγμα της φύσης.

Στο σεστέτο διακρίνουμε μια απαλή αλλαγή τόνου· η ποιήτρια δείχνει να προσπαθεί να έρθει πιο κοντά στον ποιητή, να γνωρίσει τρόπον τινά τι του έχει συμβεί: *Άκουσε μιὰ φωνή νὰ τὸν προστάζῃ/ Καὶ νὰ τοῦ δεινὰ τὰ θερμὰ ὄνειρά του/ Κ' ἔζησε μόνος δίχως νὰ κυττάζῃ/ Πόσο ἄμορφα λουλούδια ὀλόγουρά του/ Ἡ ἀγάπη κ' ἡ ζωὴ μᾶς ξεσκεπάζῃ/ Κι' ὅπου μαδοῦν στὴν ὄψι τοῦ θανάτου.* Η ποιήτρια, με στάση ετεροκεντρική και ως κρυφή παντογνώστρια συνέλαβε την στιγμή (*ἄκουσε* σε χρόνο ἀόριστο) που ο ποιητής είχε την ευκαιρία να βγει από τον περικλειστο εαυτό του, από τα στενά ὅρια που ἔχτισε ο ίδιος για να ενωθεί με τη φύση, ανακαλύπτοντας την πραγματική ουσία της ὑπαρξής του.¹⁴¹ Η φωνή, ὁμως, αυτή, δείχνει να ανήκει στη Μούσα. Στο σημείο αυτό ἐγκείται η ειρωνία μάλιστα του τίτλου, σε σαφή συνδυασμό με τους τελευταίους στίχους. Ο ποιητής, ἔχοντας δεχτεί το δῶρο της Μούσας, το δῶρο της ποίησης, δρα με τρόπο εγωκεντρικό επιθυμώντας την αθανασία του ίδιου και των στίχων του παραβλέποντας ὅτι μονάχα η φύση μπορεί να διαλαλεί για αυτήν της την ιδιότητα, η φύση που ως ὑπαρξή *τελεία και ιδεώδης* μπορεί να υπάρχει ως τέτοια μέσα στην ματαιότητα της ζωής.¹⁴²

Ολοκληρώνεται η ενότητα με ἓνα πετάρισμα ελπίδας, μια διέξοδο διαφυγής για την ποιήτρια, που αναπαριστάται με χελιδόνι, στο ποίημα *Χελιδόνι – Σήμαντρο*, του οποίου οι ελπίδες, ματαιωμένες πλέον, το οδηγούν *Μακρὰ, μακρὰ σ' ἔν' ἄγνωστον αἰθέρα.*

Η φαντασία στο ποίημα αυτό λειτουργεί λυτρωτικά για το ποιητικό υποκείμενο που αναζητά μια ἔστω ψευδαίσθηση ενός κόσμου διαφορετικού. Μέσω της γραφής ἔχει την δυνατότητα να πλάσει ὅ, τι ακριβώς της λείπει, πλάθοντας τελικά εικόνες που αντανακλούν το προσωπικό της ἔλλειμα. Η καταπίεση που βιώνει εκφράζεται συμβολικά με την παρομοίωσή της ως *χελιδόνι* ενώ είναι σημαντικό να σημειώσουμε στο σημείο αυτό τη διαπίστωση της Ρούσσου, ὅτι συνηθέστερο σχῆμα που αφορά τη ρητορική της δέσμευσης και της γυναικείας καταπίεσης αποτελεί εκείνο του φυλακισμένου πτηνού.¹⁴³

Η ανάγκη να ξεφύγει από τα ὅσα βιώνει διαπερνά, θε λέγαμε, τα περισσότερα σονέτα της και αποκαλύπτει τις ψυχολογικές καταστάσεις από τις οποίες φαίνεται να

¹⁴¹ Σίλλερ (1985: 9).

¹⁴² Σίλλερ (1985: 10).

¹⁴³ [\(6\) Φωτεινή Οικονομίδου: μια ξεχασμένη ποιήτρια του 19ου αι. | Barbara Roussou - Academia.edu](#)

περνάει ένα γυναικείο ποιητικό υποκείμενο στην περίοδο που μελετάται. Αυτές δεν είναι άλλες από την πρώτη συνειδητοποίηση της καταπιεστικής πραγματικότητας, την ανάγκη φυγής από αυτήν και τελικά την αποδοχή της αδυναμίας του να αλλάξει οτιδήποτε. Η γραφή της Λάμαρη, συνεπώς, κατεφεύγει στη δημιουργία ενός κύκλου διαρκώς κλειστού και ανανεούμενου, από τον οποίο δηλώνει ρητά ότι δεν δύναται να βγει.

Χειμώνας

Η ενότητα *Χειμώνας* συναπαρτίζεται από τέσσερα, μονάχα, σονέτα. Η ποιήτρια επεξεργάζεται τα θέματά της επηρεασμένη από τις ανάλογες καιρικές συνθήκες της εποχής. Το κρύο διαδραματίζει ρόλο καταλυτικό στο πάγωμα συναισθημάτων, αναμνήσεων και εικόνων της ποιήτριας. Έτσι, διαβάζουμε για κρύο και για χιόνια που επηρεάζουν όλες τις παράμετρους της ζωής, καθιστώντας τα πάντα γύρω της σιωπηλά, βουβά, ακίνητα και νεκρά. Όπως προκύπτει από τα σονέτα του Χειμώνα το ποιητικό υποκείμενο ναι μεν εντριβεί στο χτίσιμο της ταυτότητάς του μα, κυρίως, ενδιαφέρεται να αποτυπώσει τον άδικο χαρακτήρα του εγκλεισμού και της σιγής του.



Το πρώτο σονέτο, μάλιστα, είναι και αυτό αντλημένο από τον θάνατο του πατέρα της. Οι πρώτες δυο λέξεις του ποιήματος *Χιόνι* είναι καθοριστικές: *Κρύο, πατέρα*, γράφει, αφήνοντας ακάλυπτο τον συνειρμό της. Το κρύο και η παγωνιά της φέρνουν κατευθείαν στον νου τον πατέρα, στον οποίο δείχνει να απευθύνεται στη συνέχεια. Με σχετική ευκολία, απευθυνόμενη πάντα στον πατέρα, γράφει ότι το χιόνι απλώνεται επάνω του *στρώμα αιώσιο/ Βαθειά 'κεϊ ποῦ κοιμᾶσαι μέσ' στη γῆ*. Συνεχίζει με την ίδια απάθεια να απαριθμεί όσα ο πατέρας, νεκρός πλέον, δεν θα βιώσει ούτε θα αναζητήσει, μάταια, από τη ζωή.

Στο τελευταίο τρίστιχο η ποιήτρια γίνεται αποκαλυπτική εν αγνοία της, με την έμμεση εμφάνιση του ποιητικού εγώ: *Βουβὰ εἶν' ὅλα σὰν τὸ χιόνι πέφτει/ Καὶ τώρα μόνο ἐσὲ βλέπω μπροστὰ/ Στοῦ λογισμοῦ τὸ σιωπηλὸ καθρέφτη*. Η απουσία ήχου συναιρείται με το γεγονός ότι επιβιώνει ακόμη στον λογισμό της η αντανάκλαση της ίδιας στο πρόσωπο του πατέρα. Ο καθρέφτης στο σημείο αυτό λειτουργεί ως το επιβεβαιωτικό ὄργανο της μέχρι πρότινος ταυτότητάς της, αυτή της κόρης. Φέρνοντας στον νου τον πατέρα της παραμένει βουβή. Με σχετική τόλμη θα ισχυριζόμασταν ότι με το σονέτο *Χιόνι* η ποιήτρια προετοιμάζει το πιθανό αναγνωστικό της κοινό για το τι πρόκειται να ακολουθήσει στα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής. Κάποτε, μας εκμυστηρεύεται, έβλεπε μέσα από το καθρέφτισμα στα μάτια του πατέρα της τον εαυτό της με τον ρόλο της γυναίκας – κόρης. Με τον θάνατό του ο ρόλος πεθαίνει μαζί του και φτάνει η στιγμή που η ίδια θα πλάσει από την αρχή την ταυτότητά της ή, έστω, θα το επιδιώξει.¹⁴⁴

Το *Πρώτο κρύο* θα μπορούσε να σταθεί ως εναρκτήριο σονέτο της ενότητας. Εντούτοις, η επιλογή ενός «αφιερωτικού» στον πατέρα πρώτο ποίημα δεν μπορεί να είναι τυχαία αφού τελικά μας δίνει το τέμπο πάνω στο οποίο χορεύουν τα επόμενα σονέτα. Επίσης, τελεί ως υπόσχεση μιας προσπάθειας εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου να υπάρξει πέρα από την πρότερη αντανάκλασή του στα μάτια της πατρικής φιγούρας.

Σε αυτό το σονέτο η ποιήτρια αναζητάει εικόνες από το γύρω της φυσικό τοπίο. Δεν βρίσκει τίποτε παρά μόνο *άναμνήσεις πένθιμες* που συντηρούνται κατ' αναλογία της παγωνιάς που επικρατεί. Μια *άπόκρυφη νοσταλγία* επιβιώνει στα στήθη της που *Μιά κάποια έρημική γωνιά ζητᾶνε/ Πελώριο τὸ ποτάμι νὰ κυλᾷ/ Καὶ στήν ὀρμή του οἱ ἦχοι νὰ ξεσπᾶνε*. Η απελευθερωτική ορμή του ήχου δίνεται ξανά μέσω του ρήματος *ξεσπᾶνε* με τον ήχο να μπορεί να λειτουργήσει μετωνυμικά του στίχου, επαναφέροντας την ασυγκράτητη ανάγκη της σημειωτικής πλευράς της γλώσσας να έρθει στην επιφάνεια. Εικόνες δεν βρίσκονται μα πλάθονται, τελικά, από την

¹⁴⁴ Στο άρθρο *Iconoclastic Moments* του συλλογικού έργου *The poetics of gender* διαβάζουμε ότι στα *Portuguesse letters* η Elizabeth αντιλαμβάνεται το υποκείμενό της με όρους αβεβαιότητας, προσπαθώντας να δαμάσει την πολυπλοκότητά της και να πλάσει το υποκείμενό της ως όλον, αφού πρώτα το αντιλαμβανόταν ως αντανάκλαση στο βλέμμα του εραστή της. Η Λάμαρη, έχοντας επίγνωση της αντανάκλασης που υπόκειται και της θέσης αντικειμένου που έχει παραχωρηθεί στις γυναίκες συγγραφείς μα και αναγνώστριες, τη μεταχειρίζεται ειρωνικά ώστε να την απεκδυθεί, ώστε, ελεύθερη από σημααινόμενα, να επινοήσει την ταυτότητά της από την αρχή. Βλ. Berg (1986: 208 – 221).

ποιήτρια, στους στίχους της: *Κ' ἐκεῖ τὸ ξύλο ὁποῦ θὰ καιη, θὰ τρίζη, / Ν' ἀνάβη καὶ μιὰ ἐλπίδα στὴν καρδιά / Κ' εἰκόνες ζωντανὲς νὰ χρωματίζη.*

Στο σονέτο *Συμφορά*, που ακολουθεῖ, το χιόνι παρουσιάζεται ως μια συνθήκη ταιριαστή στον τρόπο ζωῆς των ανθρώπων αφού εντείνει την ησυχία και επιτρέπει στα σπίτια (*καλύβια*) να παραμένουν κλειστά. Δημιουργείται, συνεπώς, μέσα από τις εικόνες των πρώτων στροφών, μια ατμόσφαιρα αναγκαστικού ή αναπόφευκτου εγκλεισμού. Στη *σιγαλιά* του τοπίου που ἔχει πλάσει η ποιήτρια εμφανίζεται μια φωνή, σαν σπαραγμός, ικανή να διαταράσσει αυτή την ησυχία. Η φωνή, όμως, αφήνεται, σβήνει σιγά σιγά μέσα στο παγωμένο και ακίνητο τοπίο.

Η υπόσχεση της δεύτερης στροφής για μια φωνή που θα ταράξει την πένθιμη σιγή καταρρίπτεται στο σεστέτο. Η τελευταία στροφή ξεκινάει με τη λέξη *γαλήνη* που αλλάζει τον τόνο του ποιήματος. Αν και δείχνει η ποιήτρια να μαλακώνει, επιλέγοντας έναν φιλικότερο τόνο, πιθανότατα συνοδεύεται από μια ελαφριά δόση ειρωνίας. Η προσπάθεια εναντίωσής της, ἄλλωστε, στη *σιγαλιά*, λέξη επίσης αμφίσημη και για αυτό τοποθετημένη ειρωνικά στον στίχο, δηλώνεται με τη χρήση του εναντιωματικού *Μὰ* στη δεύτερη και τέταρτη στροφή. Στο σεστέτο η πρόθεση *Μὰ* γειτνιάζει με τη λέξη *Γαλήνη*. Στο ήσυχο, λοιπόν, τοπίο που μοιάζει με νεκρότοπο, *κάποιου ὀρφανοῦ ἀκούονται οἱ θρήνοι*. Ὅ, τι τελικά απομένει είναι ἤχοι που μοιάζουν με θρήνο, ενώ η ορφάνια οδηγεί τη σκέψη στη μοναξιά που προκύπτει από την κυριολεκτική και ταυτόχρονα, στην περίπτωσή μας, ἄκρως μετωνυμική χρήση της μητέρας. Η ποιήτρια επιβεβαιώνοντας την ορφάνια της καταγγέλει την απουσία γλώσσας για να στεγάσει τη δική της εμπειρία.

Ο τίτλος *Σύννεφο* επανέρχεται ξανά στο τελευταίο σονέτο της ενότητας *Χειμώνας*. Αυτήν τη φορά η ποιήτρια απευθύνεται ἄμεσα στο σύννεφο επιλέγοντας το β' ενικό πρόσωπο. Μέσα από το σύννεφο ο ἥλιος σκορπά τις ακτίνες του στο παγωμένο χειμωνιάτικο τοπίο.

Στη δεύτερη στροφή το περιβάλλον του ποιήματος μοιάζει Βιβλικό, γεγονός που προκύπτει από τις λέξεις και συνεκφορές *πύρινο χρυσάφι, τοῦ κεραυνοῦ τὴ φλόγα, τρόμο, ἐπλημμυροῦσες, κατάρα, χτίσι*. Στην τρίτη στροφή γίνεται πλέον σαφὴ αναφορά στην Παλαιὰ Διαθήκη, με τη μορφή του Ἄβελ. Η ιστορία είναι γνωστή και βάσει αυτής υπηρετεῖ και το σονέτο της Λάμαρη. Ο Ἄβελ, ὄνομα που μεταφράζεται ως αναπνοή (*heleb*), εμφανίζεται στο ποίημα με την εδραιωμένη ταυτότητα του αδικοχαμένου ἀδελφοῦ μα και με αυτή ενός αγνού ἀνθρώπου: *Τὸ αἷμα κάποιου ἀθώου ἐβογγοῦσε*, γράφει για εκείνον η ποιήτρια, χαρίζοντας στο αἷμα στόμα και

φωνή. Απεναντίας, το σύννεφο λαμβάνει αρνητική χροιά, προσιδιάζοντας στον Κάιν με τη συνεκφορά *καταχθόνιαν ὠμορφιά*.

Στην τελική στροφή το σύννεφο πράγματι αναζητά τον Κάιν ενώ το υποκείμενο της ποιήτριας συναισθάνεται την αδελφική θρηνωδία: *Σὲ κύτταζα καὶ κ᾿τι νὰ θρηνοῦσε/ Αἰσθάνθηκα, κ' ἢ αἵματερὴ θωριά σου/ Τὸν Κάιν μέσ' στὸν κόσμον ἀναζητοῦσε*. Ο διασκελισμός του ρήματος *αἰσθάνθηκα* δίνει προνομιακή θέση στην ποιήτρια που φαίνεται να μοιράζεται τον πόνο του σύννεφου για τους Άβελ και Κάιν. Ακόμα, μας επιτρέπει την ταύτιση του συμβόλου με το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο.

Πικρά χαμόγελα

Η ενότητα αποτελείται από τρία μονάχα σονέτα ενώ από την τιτλοφορία της προϊδεαζόμαστε για το σχήμα των αντιθέσεων που πρόκειται να ακολουθήσει η ποιήτρια. Η συγκαταβατικότητα και ο ελαφρώς ταπεινότερος χαρακτήρας του χαμόγελου – σε αντίθεση με το γέλιο – ¹⁴⁵ συνυπάρχει ταυτοχρόνως και ειρωνικά με την πικρία. Το ποιητικό υποκείμενο περνά μέσω αυτής της συνεκφοράς σε ένα υποκειμενικό πεδίο θέασης της πραγματικότητας, το οποίο δεν μπορεί, μέσα στην τραγικότητά του, να καταγραφεί με απόλυτα σοβαρούς όρους.¹⁴⁶ Αντιθέτως, ερχόμαστε ως αναγνώστες/στριες αντιμέτωποι με την ουσιαστική «διάψευση»¹⁴⁷ της ίδιας της φύσης του χαμόγελου και με ό, τι το προκαλεί. Η ειρωνία είναι παρούσα ως συνέπεια της παράλληλης ύπαρξης δυο αντίθετων συναισθημάτων, συνθήκη που αναιρεί και τα δυο από αυτά.¹⁴⁸



¹⁴⁵ Πολυχρονάκης (2015: 30).

¹⁴⁶ Πολυχρονάκης (2015: 176).

¹⁴⁷ Πολυχρονάκης (2015: 404).

¹⁴⁸ Πολυχρονάκης (2015: 405).

Οι *Δυο γιορτές*, το πρώτο σονέτο της ενότητας, εισάγουν δυναμικά τη συνύπαρξη αντιθέσεων και τον προβληματισμό της ποιήτριας γύρω από αυτές. Στο σονέτο το ποιητικό υποκείμενο αντιπαραβάλλεται νοητά, για μια ακόμα φορά, με «τους άλλους». Εκφράζει τη σκέψη του για τη ζωή και την καλοπέραση τις οποίες κρίνει ως μάταιες, ξοδεύτρες. *Σὺ ποῦ γιορτάζεις, τυχερέ*, διαβάζουμε στον πρώτο στίχο, με ξεκάθαρο τον διαχωρισμό της θέσης της ποιήτριας από το πρόσωπο της απεύθυνσής της και με τη χρήση της λέξης *τυχερέ* που προσδίδει στον στίχο ελαφρότητα και ειρωνία. Η τύχη εμφανίζεται ξανά όπως και η μοίρα, δυο έννοιες που κάπως συναιρούνται στο παρόν σονέτο. Κατ' επέκταση, οι κερδισμένοι της ζωής, κατά την ποιήτρια, δεν προκύπτουν από κάποια δίκαιη συνθήκη παρά από καθαρή τύχη ενώ η μοίρα κάνει ομόηχο ομοιοκατάληκτο, κατά ειρωνικό τρόπο, με τα μύρα, προοικονομώντας τον βέβαιο θάνατο.

Ο τέταρτος στίχος της δεύτερης στροφής κλείνει νοηματικά την πρώτη ενότητα του ποιήματος: *Καὶ ξένοι εἶνε γιὰ σένα οἱ σπαραγμοί*. Με τον καταληκτικό αυτόν στίχο μεταφερόμαστε ομαλότερα στην τύχη και τη μοίρα της ίδιας της ποιήτριας. *Σὺ – ἐγὼ* είναι τώρα η βασική αντιπαράθεση. Η ποιήτρια, με δυναμική και με τη χρήση του γέλιου ως αντίδραση, δεν θρηνεί τη θλιβερή ζωή της· αντιθέτως «κρυφογελάει» διερωτούμενη για το ποια, τελικά, είναι η τύχη στη ζωή: το να γιορτάζεις με μέθη ή το να διακατέχεσαι από έμπνευση; Η συνεχώς ανανεούμενη λόγω της αναίρεσής της πραγματικότητα που δημιουργεί το γέλιο χρησιμοποιείται στο παρόν σονέτο από την ποιήτρια που φαίνεται να είναι πολύ κοντά στον χαρακτηριστικό κλαυσίγελο των ρομαντικών ποιητών.¹⁴⁹

Στην τελευταία στροφή ήχοι αντιλαλούν μιας *καμπάνας μακρυνῆς*. Ο προάγγελος του τέλους εμφανίζεται με τη μορφή καμπάνας, ένα ποιητικό τέχνασμα που, μαζί με τον ήχο που η ίδια παράγει, ανταποκρίνεται γλαφυρά στις «φωνές των ποιητών». Παρουσιάζονται, λοιπόν ήχοι σαν στίχοι που διαπερνούν τη φύση. Με το σονέτο αυτό της Λάμαρη έχουμε μια ξεκάθαρη τοποθέτηση σε σκάλα αξιών της ποίησης, αφενός, και της σκόρπιας ζωής, αφετέρου, με σαφή υπερτέρηση της πρώτης, ενώ παράλληλα τελεί ως υπενθύμιση, στους ποιητές, της προδιαγεγραμμένης τους πορείας.

Ευθύς ο τίτλος του σονέτου *Δόξα* παραπέμπει στην οδή *Εἰς Δόξαν*, τη

¹⁴⁹ Πολυχρονάκης (2015: 407).

δεύτερη σε σειρά ωδή από τη *Λύρα* του Ανδρέα Κάλβου. Μέσα στους δεκατέσσερις στίχους του σονέτου η ποιήτρια οδηγείται σταθερά στην αποδόμηση της έννοιας της δόξας. Ταυτίζοντας τη δόξα με τη φήμη χαρακτηρίζει τη δεύτερη *φτερωτή*, *άπιαστη*, *φεύγουσα*.

Στον αντίποδα έχουμε τον Κάλβο. Στην ωδή του θα γράψει για το πώς η δόξα χαρίζει στον άνθρωπο φτερά: Δίδει αὐτὴ τὰ πτερὰ / καὶ εἰς τὸν τραχύν, τὸν δύσκολον/ τῆς Ἀρετῆς τὸν δρόμον/ τοῦ ἀνθρώπου τὰ γόνατα/ ἰδοὺ πετάουν.¹⁵⁰ Στο σονέτο της Λάμαρη, το ποιητικό υποκείμενο χαρακτηρίζει τον στίχο *παραμύθι*, πιθανώς αναφερόμενη στα ποιήματα που γράφτηκαν παρακινημένα από την απόκτηση δόξας και φήμης. Η ποίηση, διακυρύνει η ποιήτρια, είναι ελεύθερη, ανεξάρτητη από κάθε προοπτική φήμης: *Ἄν τρέχῃ ἢ σκέψῃ κι' ἄν πλανᾷ ἢ ἐλπίδα/ Πῶς κᾶτι κρύβει ὁ νοῦς ἀληθινὸ,/ Δὲν τρέφεται ἀπ' τῆς δόξας τὴν ἀχτίδα*. Όπως η ποίηση έτσι και η πραγματικότητα δεν έχουν καμία σχέση με την έννοια που συζητά.

Στο τελευταίο τρίστιχο ο πρώτος με τον τρίτο στίχο ομοιοκαταληκτούν με την ηχηρή τοποθέτηση της λέξης *τύχη* (και *τύχη*), έννοια που διαπνέει και αυτό το ποίημα. Η ματαιότητα της ζωής τονίζεται με τη διπλή χρήση της λέξης σε καίρια σημεία του σονέτου. Το ενδιαφέρον στο εν λόγω ποίημα έγκειται στο πώς η Λάμαρη επιλέγει να συνομιλήσει με την ωδή του Κάλβου και κατ' επέκταση να οικειοποιηθεί ένα θέμα κατά κόρον ανδρικό με σκοπό την τελική αντιστροφή και αποδόμησή του. Μένει έτσι πιστή και στο κείμενο που προτάσει στην εισαγωγή της συλλογής της, όπου αποποιείται κάθε ενδεχόμενη επιθυμία για δόξα ύστερα από την έκδοση, συνθήκη που εκ των πραγμάτων δεν ήταν πιθανό να πραγματοποιηθεί.

Η σύντομη αυτή ενότητα ολοκληρώνεται με το σονέτο *Θάνατος*. Διαφαίνεται μια σκηνοθετική επιμέλεια όσον αφορά τη μορφή που λαμβάνει η ενότητα, μια σκέψη πίσω από τη σειρά τοποθέτησης των ποιημάτων. Το σονέτο συνεχίζει στο ίδιο κλίμα ματαιότητας για τα ανθρώπινα.

Ο *φτωχός* του πρώτου στίχου παρουσιάζεται, για αρχή, να είναι ο ετοιμαθάντος. Ο χαρακτηρισμός *φτωχός* ενδεχομένως να ανταποκρίνεται στην έλλειψη των συναισθημάτων και αξιών για τα οποία η ποιήτρια έκανε λόγο στα δυο προηγούμενα ποιήματα της ενότητας, δηλαδή τη δόξα, τη φήμη, την ελπίδα. Η μοίρα εμφανίζεται ξανά, αυτήν τη φορά με το επίθετο *ἄσπλαχνη* ενώ η λέξη *ἀνώφελα* οδηγεί το νήμα από το προηγούμενο σονέτο *Δόξα*. Η φύση στο ποίημα εμφανίζεται απαθής

¹⁵⁰ Κάλβου (1942: 64).

και αμμέτοχη στον πόνο και την αγωνία του *φτωχού*.

Στις πρώτες τρεις στροφές ο φτωχός φαίνεται να αξιολογείται, αν όχι θετικά, σίγουρα με συμπάθεια ως προς το πρόσωπό του που προκύπτει από τη μοιρασμένη κοινή του μοίρα με την ίδια την ποιήτρια, αφού ο θάνατος είναι αναπόδραστος. Στον τελευταίο, όμως, στίχο της προτελευταίας στροφής και σε ολόκληρο το καταληκτικό τρίστιχο διαβάζουμε: *Κι' άνώφελα τὸ ἔλεος ζητοῦσε:/ «Δόστε ἓνα ροῦχο, λέει, ποῦ τρεμουλιάζει/ Τὸ σῶμα μου στὸν κόσμο τὸ σκληρὸ/ Ἄπὸ τὰ πλούσια ὅπου ἡ γῆ σκεπάζει»*. Ο λόγος του ξεμακραίνει από την προηγούμενη αξιολόγησή του από την ποιήτρια. Πιθανώς η λέξη *φτωχός* ισορροπεί πάνω σε αμφισημίες ως προς την νοηματοδότησή της. Στην αρχή το πρόσημο στο πρόσωπό του είναι θετικό, στο τέλος όμως του σονέτου φαίνεται να παραμένει μέσα στην πλάνη του, να μην την έχει απεκδυθεί, γεγονός που τον καθιστά φτωχό ξανά, αυτή τη φορά στο πνεύμα.

Σκόρπια λουλούδια

Η τελευταία ενότητα ποιημάτων της συλλογής συναποτελείται από σκόρπια, πράγματι, ποιήματα και παραφράσεις που δεν είχαν θέση στις προηγούμενες θεματικές ενότητες. Αρκετά από τα ποιήματα είναι αφιερωτικά ή γραμμένα για ιδιαίτερες περιστάσεις (λ.χ. γάμος), άλλα έχουν χριστιανικό πρόσημο, άλλα επαινετικά ενώ ένα ποίημα έχει έκδηλο πατριωτικό χαρακτήρα. Πέντε από το σύνολο δεκατριών ποιημάτων αποτελούν μεταφράσεις ή παραφράσεις της Λάμαρη Γάλλων και Ιταλών ποιητών. Στο σύνολό τους, τα παρακάτω έργα δεν έχουν να προσδώσουν επιπλέον στοιχεία σχετικά με τη γραμμή ερμηνείας που έχει έως τώρα ακολουθηθεί, ενώ οι περιπτώσεις των μεταφρασμένων έργων δεν δύναται να συζητηθούν αναλυτικά μέσα στα όρια της συγκεκριμένης εργασίας. Συνεπώς, τα διατρέχω με συντομία.



Τα πρώτα δυο σονέτα της ενότητας έχουν τίτλο *Χριστός* καθώς αποτελούν, και τα δύο, έργα με σαφείς χριστιανικές προεκτάσεις. Το πρώτο φέρει τον υπότιτλο *Μαρτύριο* ενώ το δεύτερο *Νίκη*. Στο πρώτο εκ των δυο η ποιήτρια φαντάζεται να βρίσκεται στον τόπο της σταύρωσης· πιο πολύ, φαντάζεται να φέρνει τον τόπο τώρα μπροστά της. Δείχνει επίσης να νοσηματοδοτεί τη *σκέψη* του Χριστού, τον νου, ενώ το *ἄσβεστο σημάδι* υποδηλώνει εμμέσως την έκφραση του νου, που δεν είναι άλλη από κάποιο σημάδι που δεν σβήνει αλλά παραμένει, διατηρείται. Το δεύτερο σονέτο λειτουργεί ως ύμνος στον Χριστό – ελευθερωτή, ενώ δείχνει να μεταφέρει ένα πανανθρώπινο μήνυμα. Ενδιαφέρον εμφανίζει η μεταχείριση της έννοιας του ήχου και η προσαρμογή του στις εκάστοτε περιπτώσεις χρήσης του. Γράφει η ποιήτρια ότι *πάθη καὶ μίση ἐμούγκριζαν*, επιλέγοντας μια αρνητική λέξη ως προς την ηχοποιητική της λειτουργία, ενώ ο Χριστός παρουσιάζεται να έχει «φωνή», να αρθρώνει λόγο. Τέλος, το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να επιζητά, μέσα σε χριστιανικά συμφραζόμενα αυτήν τη φορά, τη συνύπαρξη: *Σὲ μιὰ σημαία ἄς ζοῦμε ἀδελφωμένοι*.

Ένα σονέτο τρυφερό, με πολλαπλές εικόνες συναισθησίας το *Μύρα και άνθη*. Χρώματα, ευωδιές, ψίθυροι συνθέτουν τον κόσμο του ποιήματος. Η μεγαλειώδης φύση αντιπαρατίθεται στο σεστέτο, με έναν διασκελισμό που συμβάλλει τα μέγιστα στην αντίθεση αυτή, με τον τιποτένιο, τον μικροσκοπικό άνθρωπο.

Στο *Δυο ρόδα*, ποίημα αφιερωτικό σε ένα ανδρόγυνο, η ποιήτρια δοκιμάζει για πρώτη φορά να γράψει σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο.¹⁵¹ Η καθεμιά από τις τέσσερις στροφές του ποιήματος αποτελείται από έξι σπασμένους δεκαπεντασύλλαβους και έναν εξίσου σπασμένο καταληκτικό δεκατρισύλλαβο. Το ποίημα θυμίζει αρκετά δημοτικό τραγούδι. Σημεία επιρροής εντοπίζονται, για παράδειγμα, στην παραχώρηση φωνής στα δυο λουλούδια, εξανθρωπίζοντάς τα. Είναι αξιοσημείωτη η «μίμηση», εκ μέρους της ποιήτριας, του λόγου, της δομής και του ρυθμού των δημοτικών τραγουδιών, γεγονός που δεν θα πρέπει να ξενίζει.¹⁵²

Με σχετική ελαφρότητα προσπερνάται το ποίημα *Χ*. Στον υπότιτλο διαβάζουμε: *Εἰς τοὺς γάμους Κορνηλίας Α. Πρεβεζιώτου καὶ Εμμανουήλ Τ. Ταβανιώτου*, ενώ το ποίημα φέρει και ακριβή ημερομηνία (11 Νοεμβρίου 1905). Οι δείκτες αυτοί είναι αρκετοί για να κατανοήσουμε τους εύκολους στίχους που

¹⁵¹ Για το ζήτημα επιλογής του ιαμβικού 15σύλλαβου βλ. Ρούσσου (2016: 273 – 283) καθώς και Γαραντούδη (2000: 29 – 74).

¹⁵² Λίγα χρόνια πριν την έκδοση της συλλογής *Ποιήματα* της Λάμαρη, το 1897, εκδίδονται οι *Ταμβοι και ανάπαιστοι* του Κωστή Παλαμά, συλλογή που επανέφερε, με τρόπο ανανεωτικό, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο στο λογοτεχνικό τοπίο. Βλ. Παλαμά (1920).

θυμίζουν γρήγορα στιχάκια που σκαρφίζεται κανείς σε ή για τέτοιου είδους εκδηλώσεις.

Εἰς τὴν σκιὰν τοῦ Παναγῆ Σκαλτσούνη. Μεθ' ἱερᾶς εὐλαβείας προσφέρω, είναι η αφιέρωση της ποιήτριας στο ποίημα *Ἄνθη και δάκρυα*. Γράφεται εις μνήμην του προσώπου που αναφέρεται και λειτουργεί, κατ' επέκταση, ως μνημείο, με την ποιήτρια να διαβεβαιώνει ότι δεν θα νικήσουν εις βάρους του Καλτσούνη η φθορά και η λήθη. Ένα ποίημα *ἐπὶ τοῦ τάφου*¹⁵³ για τον νεκρό αλλά και τους ζωντανούς.

Στο αφιερωτικό ποίημα προς τον Παύλο Μελά η Λάμαρη θα επιλέξει να γράψει σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, επιβεβαιώνοντας την άποψη της Ρούσσου ότι ο εν λόγω στίχος, ταυτισμένος με την πατρίδα και φορέας εθνικής ιδεολογίας, συμβάλλει στον ετεροπροσδιορισμό των γυναικών ως Ελληνίδες – μητέρες.¹⁵⁴ Μέσα σε ένα κλίμα εθνοφοροσύνης που σταδιακά παρακμάζει, μετά το 1880, η ποιήτρια γράφει το εν λόγω εγκωμιαστικό ποίημα, υμνώντας τη συμβολή του Παύλου Μελά στον αγώνα, τοποθετώντας προγενέστερους εθνικούς ήρωες για προστάτες του, τραγουδώντας τελικά το ελεύθερό του φρόνημα που θα επιζεί ως ελπίδα μετά τον δικό του θάνατο.¹⁵⁵

Η συλλογή κλείνει με ένα επίσης αφιερωτικό ποίημα προς την Αικατερίνη Ζλατάνου, γυναίκα με έντονη κοινωνική και φιλλεληνική δράση στα τέλη 19^{ου} με 20^ο αιώνα. Στο ποίημά της η ποιήτρια συζητά την Μεγάλη Ιδέα ξανά, όπως εκφράστηκε από τη Ζλατάνου, παρομοιάζοντας την Ιδέα με ουρανό κι *ἄπλαστο ἀγέρι* ενώ τον νου, τους «λογισμούς», τους παρομοιάζει με πουλιά που πετούν στον ουρανό. Οι πρώτες δυο στροφές διατηρούν την τριτοπρόσωπη αναφορά ενώ στην τρίτη στροφή εισάγεται το πρώτο πρόσωπο, με την ποιήτρια να γίνεται και η ίδια κοινωνός της Ιδέας και, εν γένει, της ζωής του τιμώμενου στο ποίημα προσώπου.¹⁵⁶

Στην ενότητα διαβάζουμε ακόμα τέσσερις παραφράσεις γαλλικών έργων και μια μετάφραση *Ἐκ τοῦ Ἰταλικοῦ*. Δύο από τις γαλλικές παραφράσεις ανήκουν στον Αρ. Παρθένη, Ελληνοϊταλό συγγραφέα που, ζώντας στο Παρίσι, διατηρούσε το

¹⁵³ Ένας επτανήσιος στην Αθήνα, Χαραλάμπης (Μπάμπης) Ἄννινος (1852-1934). Τόμος πρώτος: από την Κεφαλλονιάστην Αθήνα της Μπελ – Επόκ. Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Ηλίας Τουμασάτος, Αργοστόλι, 2020.

¹⁵⁴ Ρούσσου (2016 : 276).

¹⁵⁵ Ο Πολίτης σημειώνει για τον Μελά και την παρουσία του στη λογοτεχνία: «Ο Παύλος Μελάς, νέος αξιωματικός από πλούσια αριστοκρατική οικογένεια, που σκοτώνεται σ' ένα χωριό κοντά στην Καστοριά, είναι σαν ένα σύμβολο της νεανικής αυτής εθνικής εξόρμησης», βλ. Πολίτης (1978: 251).

¹⁵⁶ Εκτός από το ποίημα, η Λάμαρη έχει γράψει άρθρο για την Αικατερίνη Ζλατάνου όπου εκθειάζει το φιλανθρωπικό της έργο στο *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνστ. Φ. Σκόκου*. Βλ. Λάμαρη (1912: 372 – 374).

ψευδώνυμο Ary – Rene D' Yvermont. Μεταφράσεις του έργου του, αρκετές μάλιστα από τον Στέφανο Μαρτζώκη, φιλοξενήθηκαν στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, περιοδικό με το οποίο συνεργαζόταν η Ελένη Λάμαρη. Είναι, συνεπώς, πιθανό η ποιήτρια να ήρθε σε επαφή με τον εν λόγω συγγραφέα μέσω των μεταφρασμένων ποιημάτων του στον περιοδικό τύπο. Όσον αφορά τη μετάφραση του ποιήματος «*Τα μάτια*» του Guglielmo Felice Damiani, αρκεί μια περιδιάβαση στα περιοδικά της εποχής για να διαπιστώσουμε τη συχνή παρουσία του εν λόγω ποιητή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι στο περιδοδικό *Μπουκέτο* φιλοξενείται το ίδιο ποίημα που μεταφράζει η Λάμαρη στη συλλογή της μόνο που έχει δεχθεί διορθώσεις προς εξομάλυνση της γλώσσας στην κατεύθυνση της δημοτικής.¹⁵⁷ Εξίσου συχνή είναι η παρουσία του Alfred De Musset στον περιοδικό Τύπο. Ένας ακόμα ποιητής που μεταφράζεται από την Λάμαρη είναι ο Phileas Lebesque, ψευδώνυμο του Δημητρίου Αστεριώτη.¹⁵⁸ Ενδεικτικό παράδειγμα της συναναστροφής τους αποτελεί η δημοσιευμένη, διδακτικού χαρακτήρα, επιστολή του Lebesque *Είς τήν Έλ. Λάμαρη*, τον Μάρτιο του 1908.¹⁵⁹

¹⁵⁷ [Φανταστικό ταξίδι | Βερανζέρος | Μπουκέτο \(upatras.gr\)](#)

¹⁵⁸ [Ρωμαίικα γράμματα | Demetrius Asteriotis \(Phileas Lebesque\) | Ο Νουμάς \(upatras.gr\)](#)

¹⁵⁹ [Σκέψεις διαβάτου | Lebesque | Πινακοθήκη \(upatras.gr\)](#)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η παραπάνω πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση των ποιημάτων της Ελένης Σ. Λάμαρη επιτρέπει να επιχειρήσουμε την οικοδόμηση του ποιητικού της αγάλματος, να διαβάσουμε κάτω από θαμμένα στρώματα¹⁶⁰ των συμβατικών ποιητικών της επιλογών και να πλησιάσουμε, όσο είναι αυτό δυνατόν, στον πυρήνα της ποιητικής της κατάθεσης. Αν παραμερίσουμε τα ποιητικά της τερτίπια, τους συμβολισμούς και τα προσωπικά της τεχνάσματα στους στίχους θα σταθούμε μπροστά στη μείζονα αγωνία της για εύρεση, και κατ' επέκταση, πλάσιμο ενός προσωπικού μα συνάμα συλλογικού γυναικείου ποιητικού τόπου γραφής. Διαμέσου της επίμονης κατάδειξης της απουσίας της αναπαραστατικής δραστηριότητας καταστρώνεται η διαδικασία πάραξής της. Η Λάμαρη μεταχειρίζεται για τον σκοπό αυτό κάθε πιθανό μέσο που είναι στη διάθεσή της με αποτέλεσμα να μεταχειριστεί, στην ουσία, τις έως τότε καθιερωμένες ποιητικές μεθόδους υιοθετώντας παραπλανητικά την ανδρική ποιητική ματιά στα ποιήματά της και δη στα σονέτα της. Η συνείδηση της συγκεκριμένης επιλογής την οδηγεί άλλοτε σε εντόνως ειρωνικά αποτελέσματα και σε άλλα που, όπως διαπιστώσαμε, κυριαρχεί η πικρία, το παράπονο. Έκπληξη, θεωρώ, αποτέλεσε το σονέτο *Αλήθεια*, όπου η αμεσότητά της λειτουργεί εκρηκτικά. Βασικός προβληματισμός που επανέρχεται, έχοντας τις ρίζες του στις πρώτες εισαγωγικές σελίδες της μελέτης, είναι το γιατί η ποιήτρια επιλέγει να γράψει σαν να κρύβεται καθώς και το ποια είναι η σημασία τού σαν στην περίπτωση αυτή. Στις παραγράφους που ακολουθούν συζητώ με συντομία τα υποστρώματα των στίχων της Ελένης Σ. Λάμαρη με όρους φεμινιστικής θεωρίας.

¹⁶⁰ Jouve (1992: 33).

Σε μια πληθώρα σονέτων και ποιημάτων της Λάμαρη εμφανίζονται λέξεις που παραπέμπουν στην αναζήτηση (*ἀναζητῶ, γυρεύω*)¹⁶²· πιο συγκεκριμένα, στην αναζήτηση μιας πρώτης χαμένης αρχής. Αυτή η αρχή λειτουργεί στα εν λόγω ποιήματα ως το σημείο καθορισμού του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου. Συχνά, η αρχή που μνημονεύεται με την αναζήτηση, ακολουθείται από την ενθύμηση, από τη νοσταλγία που, παρά τη δύναμη της λήθης και του χρόνου – όπως εκφράζονται με πικρία στα ποιήματα – εκείνη επιβιώνει, παρέχοντας, τελικά, αυτήν την ανάμνηση στο ποιητικό υποκείμενο, εικόνες που, αν και «σβυσμένες» και επενδυμένες με ασάφεια, *ἀκόμη ζ[οῦν] μές' στὸ σκοτάδι, (Σκοτάδι – Φως)*.

Αυτό που υπαινίσσεται στα σονέτα και τα ποιήματα είναι μια συνθήκη απaréγκλιτης και πρωταρχικής συνοχής με την πρότερη αυτή κατάσταση η οποία διακόπηκε βίαια οδηγώντας το υποκείμενο στη συνθήκη νοσταλγίας που προαναφέρθηκε. Η παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση οδηγεί στη λογική απόλιξη το ενήλικο, πλέον, ποιητικό υποκείμενο να μην έχει τόπο, χώρο που να αναγνωρίζει ως δικό του και διακαώς να ψάχνει αυτή την πρότερη συνθήκη για να επιστρέψει. Βρισκόμαστε σαν αναγνώστες/στριες αντιμέτωποι/ες με την ξενότητα, στην ουσία, που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο¹⁶³, μια ξενότητα που με επιτυχία έχει διαπεράσει και κατ' επέκταση υλοποιήσει στον γραπτό λόγο με τεχνικές νοηματικής ασάφειας και απροσδιοριστίας.

Συνειδητοποιώντας το ποιητικό υποκείμενο την προϋπάρχουσα αποδοχή της αναπαράστασής του ως Άλλος και αρνούμενο τη συνέχιση της επιβεβλημένης αυτής ταυτότητας βρίσκεται αντιμέτωπο με την ξενότητα προς τον εαυτό του· ταυτόχρονα, ένα βήμα πιο κοντά στο πολυπόθητο Εγώ. Η Κριστέβα θα συνδέσει το παραπάνω αίσθημα με την απουσία της ίδιας της μητέρας¹⁶⁴, γεγονός που επιβεβαιώνεται στην ποίηση της Λάμαρη αφενός κι αφετέρου μεταμορφώνεται με την ξενότητά της να αποτελεί απόρροια και του πατρικού θανάτου. Είναι αναμενόμενο η σχέση αυτή να μας φέρνει στο νου τη σχέση της κόρης με τη «μητέρα» όπως εμφανίζεται στα σονέτα *Δυο μητέρες* και *Συμφορά*, στα σονέτα, ακόμα, που αφορούν τον πατρικό θάνατο

¹⁶¹ Λάμαρη (1911: 18).

¹⁶² Βλ. στην παρούσα μελέτη ενδεικτικά τις σελίδες 84, 85, 86, 97, 102, 105, 112, 127, 128.

¹⁶³ Βλ. Kristeva (2004).

¹⁶⁴ Kristeva (2004: 16).

καθώς και σε αυτά που θεματοποιούν την απομάκρυνσή της από την παιδική της ηλικία, όπως τα έργα *Χωρισμός*, *Τα παιδικά μαλλιά μου*, *Πρώτη αυγή και Πρώτες σκιές*.

Αν και η συλλογή αφιερώνεται στον πατέρα, φαίνεται να υποβόσκει ένα ζωνρό πένθος του ποιητικού υποκειμένου που σχετίζεται με την «άγραφη θηλυκή τραγωδία»,¹⁶⁵ τον μη απαραίτητο, για το χτίσιμο της ταυτότητας του κοριτσιού, αποχωρισμό από τη μητέρα που, στην περίπτωση αυτή, συνδέεται άμεσα με ό, τι καταχρηστικά ονομάζεται πρωταρχική συνθήκη.¹⁶⁶

Η μητέρα, συνεπώς, διατηρεί πολλαπλές λειτουργίες στην προτεινόμενη αυτή ανάγνωση του έργου της Λάμαρη. Αποτελεί το πρόσωπο που επιβεβαιώνει την απόσχισή της από την παιδική και αθώα ηλικία, την νεότητα. Ιδίως στα σονέτα θανάτου του πατέρα της που, κατ' αναλογία, πραγματεύονται το θέμα της απόσχισης που είναι συνυφασμένο παραδοσιακά με τη μητέρα. Κατ' επέκταση, η μητέρα ως μεταφορά της γλώσσας, καταδुकνεύει την απομάκρυνση της ποιήτριας από τον λόγο, ενώ οι ήχοι, το τραγούδι που πρωτοστατεί στους στίχους της στέκεται παράλληλα με την πρωτο – φωνή που εισάγει η Helene Cixous.¹⁶⁷ Η χαμένη αρχή στα παραπάνω ποιήματα μας οδηγεί, μέσω παραλληλισμών, στο προ – συμβολικό στάδιο της γλώσσας, στην επιστροφή μιας συνθήκης ειδυλλιακής και, προπαντός, στην αίσθηση του ολόκληρου, της ακεραιότητας, της αναγκαιότητας. Με άλλα λόγια, η εισαγωγή της μητέρας στους στίχους της ποιήτριας δύναται να προσφώνει την μητέρα ως μη – όνομα, ως ένα σύνολο χαρακτηριστικών που προϋπάρχουν στην ποιήτρια. Εκείνη, επικαλούμενη τη μητέρα που ζει μέσα της, σαν μια από τις πολυάριθμες αναπαραστάσεις του εγώ της, ζητά να βρει, να ανα – καλύψει και να επανεγγράψει το υποκείμενό της που έχει θαφτεί. Η ίδια ως μητέρα του εαυτού της επαναφέρει το παιδί, δηλαδή την πρώτη επαφή της με τη γλώσσα, πολύ περισσότερο την επιθυμία για γλώσσα, οδηγώντας αναπόφευκτα στην εγγραφή του εαυτού της.¹⁶⁸

Σε ένα παιχνίδι ωθήσεων και απωθήσεων η ποιήτρια παίζει με το σημειωτικό και το συμβολικό της γλώσσας γυρεύοντας τη *χώρα*, όπως ονομάζει η Κριστέβα, ή

¹⁶⁵ Felski (2003: 117).

¹⁶⁶ Felski (ό.π. 118).

¹⁶⁷ «The Laugh of the Medusa», *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Καλοκαίρι 1976), σελ. 875 – 893. Στην εργασία χρησιμοποιώ τη μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοση του κειμένου.

¹⁶⁸ Σιζού (2021: 22). «Η μητέρα, επίσης, χρησιμοποιείται ως μεταφορά. Είναι αναγκαίο και αρκετό, το καλύτερο από την εαυτή της να δίνεται στη γυναίκα από κάποια άλλη. Έτσι θα μπορέσει να αγαπήσει την εαυτή της και να επιστρέψει με αγάπη το σώμα που της «γεννήθηκε» [...] Κείμενο, το σώμα μου: διαποτισμένο από τους σκοπούς των τραγουδιών.

αλλιώς τη γλώσσα. Παρά το γεγονός ότι μας μεταφέρει το συναίσθημα του παραγκωνισμού και της αποξένωσης, η γλώσσα της αποκαλύπτει κάτι διαφορετικό. Η ποιήτρια είναι εκείνη που βρίσκεται στο κέντρο της πλάσης της· η περιπλάνησή της ακολουθεί ένα σχήμα κύκλου.¹⁶⁹ Η παραπάνω διατύπωση στηρίζεται στη χρήση των λέξεων *ἀναζητῶ*, *γυρεύει*, *ὀλόγυρα*, *γύρα*, *γύρω* που, στην πραγματικότητα, τοποθετούν το ποιητικό υποκείμενο στο κέντρο από όπου έχει την ολική εποπτεία για το τι συμβαίνει και μας μεταφέρει τις εικόνες που βλέπει. Η ίδια, λοιπόν, χαράζει τον κύκλο της πραγματικότητάς της, έχει κάνει την αρχή για τη δημιουργία του συγγραφικού της τύπου με την προσπάθεια της να στρέφεται προς την «εγκαθίδρυση εαυτού».¹⁷⁰

Σᾶς ἔνωσα μαζὺ μεσ' τ' ἀνθογυάλι...¹⁷¹

Παρατηρήσαμε στα σονέτα και τα ποιήματα της Λάμαρη την παρουσία των εννοιῶν *ήχου* και *αρμονίας*. Ἦδη έχει επισημάνει η Αθανασοπούλου σε σχετική μελέτη της το σημασιολογικό βάρος που διατηρούν οι δυο έννοιες αυτές στους στίχους της ποιήτριας. Με τον ήχο είμαστε ένα βήμα μετά την σιωπή κι ένα πριν τον λόγο ή αλλιώς πέρα από τον *ξένο* της Κριστέβα και πριν τον *εαυτό*.¹⁷² Η απουσία της μητέρας, που συζητήθηκε παραπάνω, δυσχεραίνει επιπλέον την επαφή με τον λόγο και τη γλώσσα καθώς εκείνη απομακρύνεται και «φθίνει» σταδιακά.¹⁷³ Στο μεταιχμιακό αυτό πλαίσιο είναι που αναδύεται η διαφορετικότητα του ποιητικού υποκειμένου¹⁷⁴, δηλαδή το μεταβατικό παράδοξο από τον *ξένο* που μας κατοικεί προς την ολοκλήρωση του εγώ, πράγμα το οποίο εμποδίζεται περισσότερο όταν το *εμείς* αποτελεί απαγορευμένο πεδίο, γεγονός ξεκάθαρο από την έως τότε ανδροκρατούμενη ιστοριογραφία της λογοτεχνίας.

Ο διαχωρισμός, βασισμένος σε κριτήρια κατά πολύ έμφυλα, δεν μπορεί να

¹⁶⁹ Σιξού (2021: 14).

¹⁷⁰ Σιξού (2021: 19).

¹⁷¹ Λάμαρη (1911: 21).

¹⁷² Kristeva (2004: 27).

¹⁷³ Kristeva (2004: 26).

¹⁷⁴ Kristeva (2004: 11).

θεωρηθεί ένα απλό ποιητικό τέχνασμα. Η Λάμαρη, οικειοποιούμενη ολόκληρη την παράδοση των αντιθέτων (για παράδειγμα, Γη≠Ουρανός, Ήλιος≠Σελήνη) την επεξεργάζεται στα ποιήματά της ξεπερνώντας μια επιφανειακή σημασία και αντιστοιχισή που θα μπορούσε να πραγματωθεί μεταξύ ανδρός και γυναικός, φτάνοντας βαθύτερα· τόσο ο ήχος που έχει αντιστοιχήσει η ποιήτρια με τη γυναικεία ποιητική φωνή όσο και η αρμονία, ο λόγος, αντίστοιχα με την ανδρική, προβάλλουν ως το πρώτο σκαλί εντοπισμού των στοιχείων αυτών στην ίδια τη γλώσσα γραφής. Η επιλογή της ποιήτριας να ταυτίσει τους στίχους της με την έννοια του ήχου παρά της γλώσσας επιβεβαιώνουν ότι έχει κάνει ένα βήμα πέρα από την ξενότητα, αφού την έχει πρώτα εντοπίσει, έχει προχωρήσει πέρα από τη σιωπή.¹⁷⁵

Τμήμα της φεμινιστικής κριτικής θεωρεί τον χώρο της γραφής ως μέρος που προβάλλεται η «έμφυλη αντίθεση»¹⁷⁶ γεγονός που μπορεί, εν μέρει, να επιβεβαιωθεί στο έργο της Λάμαρη. Παράλληλα, αυτό επιτρέπει ακριβώς την υπέρβαση των διαφορών, των αντιθέσεων με τη γραφή να μετατρέπεται σε «εφαλτήριο ανατροπής»¹⁷⁷ της στερεοτυπημένης σκέψης. Σε ποιήματα όπως είναι τα *Λουλούδια, ο Μάης*, ακόμα και το *Καλαμιά*, το ποιητικό υποκείμενο επιχειρεί την άρση των διαφορών, των αντιθέσεων, επιλέγοντας τη σύνθεση των ετερόκλητων στοιχείων που πραγματεύεται θεματικά. Η *ἄφθαστη ἄρμονία* του προσώπου αναφοράς της και η προσωπική της αναζήτηση γιατρικού μέσα στη *μελωδία*, στο ποίημα *Μάης* ενώνονται, *συντρίβοντας στὸν πόνο τὰ φτερά*. Η ποιήτρια δεν αρκείται στην αναπαραγωγή στερεοτυπικών αναπαραστάσεων και την αξιολογική ιεράρχισή τους αλλά προωθεί ένα ισχυρό μοντέλο επιθυμητής ταυτόχρονης ύπαρξης. Αναπολώντας την πρότερη ένωση των κλαδιών της καλαμιάς το ποιητικό υποκείμενο κατευθύνει τη σκέψη μας στο προ – συμβολικό στάδιο της γλώσσας κατά την Κριστέβα, και, παραπέρα, στην θεώρηση μιας αμφισεξουαλικότητας, κατά την οποία «κάθε υποκείμενο έχει ιδρύσει το δικό του/της ερωτικό σύμπαν», δηλαδή «τοποθετεί τον εαυτό του στο φάσμα της παρουσίας και των δυο φύλων και εκδηλώνεται χωρίς να αποκλείει κανένα φύλο ούτε και την έμφυλη διαφορά τους».¹⁷⁸ Μέρος του ποιητικού έργου της Λάμαρη σκιαγραφείται από την ανάγκη εξομίωσης των έμφυλων αυτών διαφορών με απώτερο σκοπό, μέσω της υπέρβασής τους, τη σύνθεση.

¹⁷⁵ Kristeva (2004: 27).

¹⁷⁶ Σιξού (2021: 16).

¹⁷⁷ Σιξού (2021: 16).

¹⁷⁸ Σιξού (2021: 27).

Δὲ μᾶς ἐνώνει μεσ' στὸν κόσμον ἢ Πλάνην...

Παραμένει ανοιχτό το ερώτημα που τέθηκε στην αρχή της εργασίας, το γιατί η ποιήτριά μας γράφει σαν να κρύβεται. Μόνο που η παρομοίωση πλέον οδεύει σε μια αποσυναρμολόγηση, ή, διαφορετικά, σε μια δραστική μετουσίωσή της στους μηχανισμούς γραφής της. Αν αποδεχτούμε τη γραφή ως έναν χώρο που ενδείκνυται για την ανατροπή των κυρίαρχων δομών του, και κατ' επέκταση, της «συμβολικής τάξης»,¹⁷⁹ οφείλουμε να, είμαστε σε θέση να δείξουμε καθαρά ποια είναι τα μέσα, τα όπλα αυτής της επαναστατικής πράξης. Ένα από αυτά, που υπογράφεται στα σονέτα της Λάμαρη, αποτελεί η «μίμηση» της ανδρικής οπτικής και του αντρικού τρόπου γραφής. Αν η ποιήτρια φαντάζει να κρύβεται πίσω από τον ανδρικό λόγο, γεγονός που ενδέχεται να διαβαστεί σαν προσωπική της αδυναμία, είναι γιατί συνεχίζουμε να διαβάζουμε τους στίχους της με βάση τις προκαθορισμένες νόρμες. Η γυνοκριτική επιμένει ότι κάτι τέτοιο είναι λάθος τονίζοντας την προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε το έργο μιας ποιήτριας με τους όρους μιας παράδοσης που δεν τη συμπεριλαμβάνει.¹⁸⁰

Στα ποιήματα *Μάης*, *Ένα σημάδι*, *Χλωμή δύση*, *Σκοτάδι*, *Δυο γιορτές*, *Δόξα* η Λάμαρη χειρίζεται την επικρατούσα ανδρική ποιητική ματιά, με αποκορύφωμα την επιλογή της σονετικής φόρμας. Η ανάγνωσή μας δεν μπορεί να την καταδικάσει σε αφελή μιμητισμό. Αντιθέτως, έχουμε όλα τα στοιχεία στον λόγο της που συνηγορούν στην επιλογή της να μιμηθεί ανδρικούς κυρίαρχους τρόπους για να τους οικειοποιηθεί, να τους επανατοποθετήσει «σε διαφορετικά συμφραζόμενα»,¹⁸¹ με τελικό στόχο την ανατροπή τους.¹⁸² Με την έννοια αυτή η υιοθέτηση της κυρίαρχης λογοτεχνικής νόρμας αποτελεί, απλώς, τέχνασμα. Η ειρωνία που σημειώσαμε σε ποιήματα όπως τα *Πόθος*, *Φιλί νεκρό*, *Αθανασία*, *Συμφορά* και *Δυο γιορτές* εκτοπίζει την επιβαλλόμενη εξουσία που χαρακτηρίζει τον λόγο,¹⁸³ εκτοπίζοντας στην ουσία

¹⁷⁹ Eagleton (1986: 89).

¹⁸⁰ Showalter (1986: 190).

¹⁸¹ Dyck (2002: 224).

¹⁸² Felski (2003: 75).

¹⁸³ Eagleton (1986: 202).

κάθε σοβαρότητα που τον διέπει.¹⁸⁴ Παράλληλα, επιβεβαιώνει ότι το κρυφό της ποιήτριας είναι, πράγματι, όπως ακούγεται, ένα παιχνίδι!¹⁸⁵ Η συνείδηση της ταυτότητας της ποιήτριας και η θέασή της ως Άλλος, ως «αποκείμενο» κατά την Barbara Creed,¹⁸⁶ στην έως τότε λογοτεχνική παραγωγή, την οδηγεί, στο ποίημα *Ένας γάμος*, να υιοθετήσει εξ ολοκλήρου ανδρικό πρόσημο, να γράψει σαν να ήταν άντρας, γεγονός που ερμηνεύεται σε ένα πλαίσιο αυτοσυνειδησίας της αναπαραστατικότητας του φύλου της. Αν για τον Ντερντά η μίμηση μπορεί, μεταξύ άλλων, να ομοιάζει με το «φάντασμα» της πραγματικότητας, με ένα καθρέφτισμα μέσα σε έναν ήδη υπάρχοντα καθρέφτη,¹⁸⁷ στην περίπτωση της Λάμαρη το εν λόγω «φάντασμα» δεν αποτελεί διέξοδο «οικειοποίησης του ανδρικού λόγου»¹⁸⁸· αντιθέτως, αμφισβητείται, και μάλιστα ως καταγέλαστο.

Φυσικά, στο αρχικό μας ερώτημα έγκειται και το ζήτημα της ασάφειας και απροσδιοριστίας που χαρακτηρίζει τον λόγο της Λάμαρη. Και σε αυτήν την περίπτωση η αναβολή απόδοσης ορισμού σωματοποιεί το παιχνίδι της κυριολεκτικής αναπαράστασης, καθυστερώντας την.¹⁸⁹ Η Showalter σημειώνει τρεις φάσεις στην ιστορία της γυναικείας γραφής με την πρώτη να περιγράφει, ακριβώς, τη μίμηση που προηγουμένως συζητήθηκε, χωρίς όμως να την αναλύει περαιτέρω.¹⁹⁰ Η τοποθέτηση της ποιήτριάς μας στην πρώτη φάση λόγω χρονολογικής συμβατότητας δεν αρκεί για να την αποκλείσει από τις άλλες δύο. Η ποιήτρια γράφει σαν άνδρας, επιλέγει το σονέτο, ειρωνεύεται και αλλάζει πρόσωπο. Συγχρόνως όμως καταγγέλει, αναζητά, δημιουργεί τον τόπο της περιμετρικά από το οπτικό της πεδίο (*όλόγυρα*), θανατώνει («*Ο Ποιητής*»)· η ποιήτρια, εν ολίγοις, «εγκαθιδρύει»¹⁹¹ την εαυτή¹⁹² της γράφοντας.

¹⁸⁴ Πολυχρονάκης (2007: 58).

¹⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά Freud (2011: 12 – 13).

¹⁸⁶ Creed (2021: 50).

¹⁸⁷ Derrida (1970: 206 – 207).

¹⁸⁸ Μαντόγλου (1999 : 114).

¹⁸⁹ Dyck (2002: 209 – 215).

¹⁹⁰ «Η Σωουόλτερ επίσης εντοπίζει στην ιστορία της γυναικείας γραφής μια θηλυκή φάση (1840-1880), στην οποία οι γυναίκες συγγραφείς μιμούνταν κυρίαρχες αντρικές καλλιτεχνικές νόρμες και αισθητικά πρότυπα. Μετά, μια φεμινιστική φάση (1880-1920), κατά την οποία οι γυναίκες συγγραφείς ανέπτυξαν ριζοσπαστικές και συχνά αυτονομιστικές θέσεις. Και τέλος μια γυναικεία φάση (1920 και εξής) η οποία επικεντρώθηκε στη γυναικεία γραφή και εμπειρία.» βλ. Μπάρρυ (2013: 151 – 152).

¹⁹¹ Kristeva (2004: 19).

¹⁹² Φεμινιστικοί κινηματικοί χώροι έχουν συνυπέρει στην ενίσχυση της γυναικείας αυτοπαθούς αντωνυμίας και στη συχνότερη χρήση της στον λόγο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αν και χωρά αμφισβήτηση, εντούτοις δύναται η σημασία ενός έργου να αποτελεί απόρροια της ανάγνωσης που επιδέχεται.¹⁹³ Εάν ληφθεί ως δεδομένος ο προαναφερθείς αφορισμός, αμέσως προκύπτει ένα επόμενο ερώτημα: μήπως η φεμινιστική ανάγνωση του ποιητικού αυτού σώματος και, εν γένει των λογοτεχνικών κειμένων, αναπνέει μονάχα διαμέσου της ερμηνείας που τα έργα υφίστανται;¹⁹⁴

Ανακεφαλαιώνοντας, δίχως τα ποιήματα της Ελένης Σ. Λάμαρη να αποκοπούν από το χωροχρονικό πλαίσιο της συγγραφής τους αλλά διατηρώντας σαφή προσανατολισμό ως προς την ορισμένη ανάγνωση, είμαστε σε θέση να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα. Πρώτο και κύριο δεδομένο αποτελεί η ολοκληρωτική απουσία της γυναικείας συγγραφικής εμπειρίας ως αναπαράστασης, η κατάληψη του πεδίου του ήχου κυρίως, και δευτερευόντως, της σιωπής, γεγονός που ενίσχυσε το ζήτημα της γυναικείας έκφρασης ως «διαφορά» ή, αλλιώς της ίδιας της «γυναίκας ως διαφορά»,¹⁹⁵ μετατρέποντάς τη σε στοιχείο ταυτοτικό. Ακόμα, είναι βέβαιο το βίωμα του εγκλωβισμού και η ανάγκη αποδοχής της ποιήτριας ως συγγραφικού υποκειμένου από το λογοτεχνικό γίνεσθαι της εποχής που δραστηριοποιείται. Σημαντικότερη παρουσιάζεται η επιθυμία της ποιήτριας για δημιουργία και έκφραση ικανή να στεγάσει τη γυναικεία εμπειρία. Τα παραπάνω, μαζί και τα μέσα που μεταχειρίζεται για την επίτευξη όσων προαναφέρθηκαν όπως η λεκτική ασάφεια, η μεταμφίεση, η χρήση στερεοτυπικών εννοιών με σκοπό την

¹⁹³ Βλ. ενδεικτικά Iser (1978).

¹⁹⁴ Eagleton (1986: 149).

¹⁹⁵ Βλ. Irigaray (1985).

αντιστροφή τους και, κατ' επέκταση, την αποκάλυψη μιας περιοριστικής συνθήκης – μέσα τα οποία ήδη αναλύθηκαν στο σώμα της εργασίας –, συνηγορούν στην διαπίστωση ότι η ποιήτρια διαθέτει συνείδηση του φύλου της όσο και των περιορισμών που το ακολουθούν στα όρια του λογοτεχνικού κόσμου της εποχής της. Μάλιστα, ο έμφυλος καθορισμός της μειονεκτικής συγγραφικά θέσης της αποτελεί κινητήρια αρχή στο έργο της, μέσω του οποίου διεκδικεί, ακριβώς τον χώρο, τον τόπο που της ανήκει. Εάν αυτός δεν ορίζεται με σαφήνεια, η αρχή έχει γίνει.

Η μελέτη του έργου της Ελένης Σ. Λάμαρη δεν θα μπορούσε να σταθεί μοναχή. Αντιθέτως, συμμετέχει σε ένα όραμα μεγαλύτερο' αυτό της ανόδου από το σκοτάδι κειμένων που εντάσσονται στην αφανή γυναικεία και ευρύτερα στη θηλυκή λογοτεχνική παραγωγή. Η πολυσυζητημένη «ασυνέχεια»¹⁹⁶ της γυναικείας αυτής λογοτεχνικής παραγωγής σταδιακά αποκαθίσταται, με τη σύγχρονη έρευνα να έχει στραφεί ήδη προς την εργογραφική μελέτη ελάσσονων ποιητών και, προπαντός, ποιητριών. Η σημασία της φεμινιστικής κριτικής στο σημείο αυτό κρίνεται σπουδαία, καθώς τα λογοτεχνικά κείμενα, ως αποκυήματα της γλώσσας, του «Λόγου», αποτελούν τα κυριότερα «εργαλεία της».¹⁹⁷ Ερωτήματα όπως το τι μπορεί να σημαίνει να γράφει κανείς/μια υπό το πρίσμα του φύλου του/της¹⁹⁸ ή το εάν διαθέτει η γλώσσα τα απαραίτητα μέσα για να αναπαρασταθεί με λεκτική ακρίβεια η θηλυκή εμπειρία φέρνουν στην επιφάνεια ζητήματα θέσης του γυναικείου υποκειμένου, ζητήματα ταυτότητας και ορισμού. Το συγγραφικό έργο της Λάμαρη, έργο γυναικείου υποκειμένου, συμβάλλει στην «επανεξέταση του τόπου του θηλυκού»¹⁹⁹ διαρρηγνύοντας τον Λόγο μέσα στον ποιητικό κόσμο, διεκδικώντας, τελικά, μια καίρια θέση, εκείνη της εισόδου της στον Λόγο και, μέσω αυτού, στην Ιστορία.²⁰⁰

¹⁹⁶ Ρούσου (2015).

¹⁹⁷ Μπάρρυ (2013: 150).

¹⁹⁸ Miller (1986: xi)

¹⁹⁹ Μπραϊντόττι (2014: 166).

²⁰⁰ Σιξού (2021: 20).

Ἐπικαλέστηκε τὸ ὄνομά της
κι ἀνασηκώθηκε σὲ ἄλλη ἐποχή.

Μαρία Λαϊνά, Δικό της, 1985

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ελένη Σ. Λάμαρη, *Ποιήματα*, Αθήνα: Τυπογραφείον Νομικής, 1911.

ΕΛΕΓΕΙΑ

ΔΥΟ ΧΕΡΙΑ

Μὴ ταραχτῆς κί ἄν τὸ χορτάρι πάλι
Στὸ μονοπάτι ἀνθίτζη τῆς ζωῆς,
Γλυκὲ πατέρα, ἡ ἀνοιξη προβάλλει
Ποῦ μέσα ἀπὸ τὸν τάφο δὲ θὰ ἰδῆς.

Ἄν ἡ καρδιά σου μεσ'σὴ γῆ δὲν πάλλει
Κί ἀπὸ τοὺς κόσμους βλέπεις τῆς ψυχῆς
Τῶν πόνων μου τὴ μαύρη ἀνεμοζάλη,
Νεκρὴ τὴ φύσι τώρα θὰ αἰσθανθῆς

Νεκρὸς ἐσύ, νεκρὴ κί ἐγὼ γιὰ ὅσα
Στῆς ἀνοιξίς τὰ στήθη πλημμυροῦν
Τῶν λουλουδιῶν ἡ μαγεμένη γλῶσσα.

Γιὰ σὲ μόνο ἓνα χέρι ζωντανεύει
Τὰ χόρτα ποῦ στὸν τάφο σου ἀνθοῦν,
Κί ἐμὲ κάποιο ἓνα χέρι μαρτυρεῖ.

ΣΤΕΡΝΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Πέταξε ἐκεῖ, ὦ στίχέ μου, ποῦ ἀνθεῖ
Μιά ἐνθύμησι γλυκειά κι' ἀγαπημένη
Ποῦχε φωλιά τὸ χόρτο, τὸ κλαρὶ
Τώρα ποῦ δίχως φύλλα ἀπομένει.

Θρήνησε, κλάψε· ἔχει κ' ἡ ζωὴ
Στιγμὲς ποῦ ὁ χρόνος ὁ σκληρὸς δὲ σβένει·
Μιὰν ὥρα τὸ τριαντάφυλλο κι' ἂν ζῆ,
Στοὺς πόθους μας τὸ μῦρο του ἀπομένει.

Μελωδικὰ ἀντήχησε παντοῦ
Στὸ μονοπάτι, στὸ βουνὸ νὰ σβύση
Ὁ ἦχος τοῦ στερνοῦ τοῦ τραγουδιοῦ

Τοῦ Κύκνου, ποῦ τὰ ὀλότρεμα φτερὰ
Ἀπλώνει ἐκεῖ γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ ζήσει
Τώρα ποῦ γύρω ὁ θάνατος περνᾷ.

ΠΟΘΟΣ

Ὡ σὺ μεσ' στῶν καιρῶν τὴν τρικυμιά,
Καρδιά φτωχή, καρδιά λησμονησμένη,
Μιὰ εἰκόνα κρύβεις ἄπειρη, γλυκειὰ
Μεσ στῆς σκιές τοῦ πόθου χαραγμένη.

Καὶ τὸ σπιτάκι βλέπω ἐκεῖ σιμὰ
Σὲ κάποιο μονοπάτι νὰ προβαίνει
Ποῦ οἱ λόφοι γύρω, οἱ κάμποι, ἡ ρεματιά
Εἶνε πλούσια τὴν ἄνοιξι ἀνθισμένοι.

Πόσες φορές, καρδιά μου, ἀναζητεῖς
Τ' ὀλόχαρο ρυάκι ποῦ τὴ θλίψη
Ἐδιωχνε μέσ' στῆς ὥρες τῆς αὐγῆς,

Καὶ μοναχὰ τὴν ὥρα τῆς σιωπῆς
Ἐγερνε τὸ κεφάλι γιὰ νὰ κρύψη
Τὸ δάκρυ ἐκεῖ στὰ βάθη τῆς πηγῆς.

ΔΕΝΤΡΟ

Ω δέντρο ἐσὺ πλατύφυλλο, σκιερὸ
Ποῦ μεσ' ἀπ' τὰ κλαδιά σου τὸ φεγγάρι
Περνοῦσε κί' ἀπ' τὸ φῶς του τὸ ἀχνὸ
Ἐλάβαινε νῆ ὄψι κάποια χάρι,

Ἐσένα πάλι τώρα ἀναζητῶ
Καὶ τοῦ ληθάργου σπρώχνω τὸ λιθάρι
Τὰ φύλλα ποῦ νεοανθίζουν τραγουδῶ,
Τὸ μαλακὸ κί' ἀμόλυντο χορτάρι.

Γυμνὸ μεσ' τῆ βαρεια τῆ χειμωνιά
Ἦλθα καὶ σ' εἶδα, δέντρο ἀγαπημένο,
Δίχως σκιά στήν ποθητὴ γωνιά.

Καὶ τώρα ποῦ θ' ἀνθίσης μονομιὰ
Κί' ἀπ' τοῦς καρποὺς θὰ γέρνης φορτωμένο,
Σ' ἀναζητεῖ στὰ ὄνειρατα ἡ καρδιά.

ΧΩΡΙΣΜΟΣ

Στή μαύρη ἐκεῖ τὴ σηδερένια θύρα
Τρεμόλαμπε κάποιο θλιμμένο φῶς·
Τὰ κυπαρίσσια ἀκίνητοῦσαν γύρα
Κι' ἀνέφελος γελοῦσεν ὁ οὐρανός.

Μπρὸς στὴν πλατειά τὴν ἔκτασι ἐπλημμύρα
Τοῦ χόρτου ὁ καταπράσινος ἀφρός,
Σκόρπια τ' ἀρνιά βελάζανε, κ' ἡ μοῖρα
Χαμογελοῦσε σ' ὅλα τώρα ἐμπρός.

Μόνο τὸ φῶς συντρόφευε τὸν Πόνο
Ποῦ ἔκλειεν ἡ θύρα ἡ βαρεία
Καὶ κάποιο ἀρνάκι ἐθρήναγε ἐκεῖ μόνο.

Μὴ ἀπ' τὸ κοπάδι του ἦτανε χαμένο
Καὶ τώρα ὅπου πρόβαινε ἡ νυχτιά,
Τὴ μάνα του ζητοῦσε τρομαγμένο;

ΛΥΓΑΡΙΑ

Ω λυγαριά, βαρύπνοη και σύ
Ποῦ στὰ κλαδιά σου εἶχα περιπλέξει
Βιολέττες κι' ἀνεμῶνες μιὰν ἀύγη
Καὶ τὸ στεφάνι τοῦ Μαγιοῦ εἶχα πλέξει,

Ἀπὸ ἕναν τάφο βγαίνεις ποῦ ἀντηχεῖ
Ἡ τρομερὴ τοῦ πεπρωμένου λέξι:
Κατάρρα ὦ γιὰ κείνον ποῦ πονεῖ
Κ' ἔχει μὲ αἷμα τὴ ζωὴ του βρέξει.

Ἄν ἴσως στὸν ἀπότομο κρημνὸ
Τὸ χέρι δὲν ἀπλώνει γιὰ ν' ἀγγίξει
Μὲ πόθο τὸ κλαρί σου τ' ἀνθηρό,

Νάρκωσε μεσ' στὰ στήθη τοὺς παλμοῦς
Σὲ μυρωμένο ὠκεανὸ νὰ πνίξει
Ἡ σκέψι τοὺς πικροὺς τῆς λογισμοῦς.

ΚΛΑΨΕ

Κλάψε, καρδιά δυστυχισμένη, κλάψε,
Εἶναι σκληρὴ καὶ ταπεινὴ ἡ ζωῆ
Καὶ τὸ πικρὸ χαμόγελό σου θάψε
Στὰ κάλλη ποῦ μᾶς δείχνει τώρα ἡ γῆ.

Τώρα ποῦ τ' ἄνθος σιγανοίγει, γράψε
Σὲ μιὰ σελίδα τῆ λευκῆ στροφῆ,
Τὰ μῦρα ποῦ μᾶς φέρνουν, κί ὅλο σκάψε
Πόθους νὰ βρῆς στὴν ἄτονη ψυχῆ.

Μπρὸς στοὺς νεκροὺς ποῦ ἀτέλειωτα λατρεύεις,
Σκόρπισε μυστικὰ λειμόνανθούς,
Μὲ τ' ἄρωμά τους κάπου ἐκεῖ ν' ἀνέβης,

Ποῦ ἡ γῆ φαίνεται ἀκίνητη καὶ μόνα
Τὰ λουλούδια στοὺς κάμπους, στοὺς κρημνοὺς,
Τῆς ἀνοιξὶς ὑφαίνουν τὴν εἰκόνα.

ΔΥΟ ΜΗΤΕΡΕΣ

Σ' ἐλάτρευα, κί' ἀπὸ μικρὸ παιδί
Ἐζοῦσε ἡ πνοή σου ἀγκαλιασμένη,
Μὲ τὴν ἀγνή μου παιδική ψυχή,
Μάνα γλυκειὰ καὶ πολυαγαπημένη.

Σ' ἐλάτρευα κ' ἔγερνα πάντα ἐκεῖ
Ποῦ μοῦ δειχνες. ὦ κάποιο φῶς νὰ βγαίνει
Ἀπ' τὴ Μητέρα ποῦ ἄστραφτεν ἐκεῖ
Κ' ἡ προσευχή μου ὑμνοῦσε ἡ μυρωμένη.

Τὸ δρόμο αὐτὸ σὺ μ' ἀνοίγες ψηλὰ
Καὶ μιὰ ἄλλη μάνα μοῦλεγες πῶς φέρνει
Στὸν κόσμο τὴν ἐλπίδα, τὴ χαρά.

Τὰ χέρια σου ὦ ἀνοίγες μπροστὰ
Στὴν Παναγιά γιὰ μὲ ποῦ τώρα σέρνει
Ὁ πόνος στὰ βαρειά του τὰ δεσμά.

ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΜΑΛΛΙΑ ΜΟΥ

Σὲ κάποιο μέρος μένατε κλεισμένα
Τῆς πρώτης μου ζωῆς, πλούσια μαλλιά·
Τὸ χέρι τῆς μανούλας μου κομένα
Σᾶς εἶχε καὶ σᾶς ἔκρυψε βαθειά.

Ἄμοιρα χρόνια πέρασαν, θλιμμένα
Καὶ στῶν καιρῶν τῆ μαύρη συγνεφιά,
Ἐμένατε ἐκεῖ λησμονησμένα
Ἄψυχα γιὰ τὴ σκέψη καὶ νεκρά.

Ἀνάμεσα ἀπὸ ἐσᾶς τί νὰ περνοῦσε
Σὰν κυμματίζατε; καὶ ποιά ζωὴ
Στὸ μέτωπο ποῦ ἀγγίζατε γελοῦσε;

Ἔνα θυμοῦμαι κάποιο ἀγνό μου δάκρυ
Ποῦ κύλησε σ' ἐσᾶς ὅταν στῆ γῆ
Ἐπέσατε κομένα σὲ μιὰν ἄκρη.

ΠΟΝΟΣ

Δέν εἶνε πόθοι αὐτοὺς ποῦ ὁ νοῦς μου πλάττει,
Δέν εἶνε ἡ ἐλπίδες ποῦ περνοῦν στή γῆ,
Κί' ἂν κάτι ἀκόμη ἀναζητεῖ τὸ μάτι,
Τὸ σκεπάζει τοῦ ἄγνωστου ἢ σιωπῆ.

Λήθη καὶ πόνος πλημμυρεῖ στὰ πλάτη
Ἐκεῖνο ὅπου ἔζησε ἡ ψυχὴ
Καὶ σὲ κρυφὸ καὶ μαῦρο μονοπάτι
Περνᾶ περνᾶ ἀτέλειωτη ἡ ζωή.

Ἄν τοὺς νεκροὺς ἡ ἐνθύμησι τοὺς δένει
Μ' ἐκείνους ὅπου ἀγάπησαν στή γῆ
Καὶ τὸ πικρὸ τὸ δάκρυ τοῦς θερμαίνει,

Στὸν τάφο τῆς καρδιάς ἀκοῦς νὰ κλαῖνε
Συντρίμμια πόθων, ὄνειρα γλυκὰ
Ποῦ ἀτέλειωτο παράπονο σοῦ λένε.

ΠΡΩΤΗ ΑΥΓΗ

Ω χρόνια παιδικά, ή ένθύμησί σας
Δὲ ζῆ πλειὰ μεσ' στὰ στήθη μου, ὠϊμένα!
Σκληρὸ ἔν ἀγέρι τῆ θερμῆ πνοή σας
Τὴν πάγωσε γιὰ πάντα ἀπελπισμένα.

Ἀκόμη καὶ γι' αὐτὸν εἶνε ἡ ζωὴ σας
Γλυκειὰ, ὅπου στὸ θάνατο ἀνοιγμένα
Ἔχει τὰ χεῖλη κ' ἡ θερμῆ φωνή σας
Τὰ στήθη του ξυπνᾶ τὰ ναρκωμένα.

Ὡσὰν ρόδα γιὰ μένα ἀχνὰ περνᾶτε
Π' οὔτε μιὰ μόνη ἔχετε ζώσει ἡμέρα
Κί' ἄγνωστα σᾶς κυττῶ καὶ μὲ κυττᾶτε.

Μιὰν εὐωδιὰ μονάχα νὰ σκορπᾶτε
Νοιώθω, κί' αὐτὴ νὰ φεύγη στὸν ἀγέρα!
Κί' ἂν τόσο σᾶς ποθῶ... ἐσεῖς πετᾶτε.

ΣΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ

Ὡ δὲ ξεχνιέται ἡ ἄμοιρη στιγμή
Ποῦ εἶδα τὸ πρόσωπό σου νὰ χλωμαίνει,
Κί' ἀνάβλυζε τὸ δάκρυ ἀπὸ πηγὴ
Ἀστέρευτη στὰ στήθη μου κρυμμένη.

Καὶ δὲ ξεχνιέται ἡ ματιὰ ἡ στερνή
Κί' ἡ εἰκόνα τῆς θα μένη χαραγμένη
Στὸ λογισμό, στὰ μάτια, στὴ ψυχὴ
Ποῦ ἐμπρός τῆς θα περνᾷ ζωντανεμένη.

Καὶ τ' ἄνθη βλέπω ἀκόμη ν' ἀναζοῦν
Ποῦ στὸ νεκρὸ κορμί σου εἶχαν ριγμένα
Κί' αἰσθάνομαι πῶς κάτι μοῦ ζητοῦν,

Τᾶχε Πατέρα, βρέξει τὸ πικρὸ
Τὸ δάκρυ μου ποῦ ἐστάλαζε ὠϊμένα!
Στ' ἀγαπημένο μάγουλο τ' ἀχνό.

ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΕΣ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ

ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ

Σᾶς ἔνωσα μαζὺ μεσ' τ' ἀνθογυάλι,
Παρθενικὰ λουλούδια τοῦ βουνοῦ,
Μὲ αὐτὰ ποῦ τῆ ζωὴ τους καὶ τὰ κάλλη
Ἀνάστησε τὸ χέρι τοῦ θνητοῦ.

Μαζὺ μ' ἐσᾶς ἐκύτταξα κ' ἐκεῖνα
Νὰδῶ ἄν ταιριασμένα ζῆτε ἐκεῖ,
Μὰ μεσ' στὸ ρόδο κάποια οὐράνια ἀκτῖνα
Ἡ ὠμορφιά σας σκόρπιζε ἡ δειλή.

Κ' εἶδα τὸ γαλανόχρωμο τ' ἀνθάκι
Στὸ πορφυρένιο ρόδο ταπεινὰ
Νὰ γέρνῃ, σὰ νὰ ζήταγε λιγάκι
Ἀγάπη ἀπὸ τ' ἀνθρώπου τὴν καρδιά.

Καὶ σὰν τῆ νιότη ὅπου σκλάβα σβύνει
Στοῦ πόνου τὸν αἰώνιο σπαραγμό,
Εἶδα τὴν ἀνεμῶνα ἐκεῖ νὰ κλίνη
Μ' ἀνέκφραστο παράπονο σκληρό.

Κ' εἶδα τὴ λευτεριά σας σκλαβωμένη
Ὡ λουλουδάκια ἀγνά, κι εἶπα: γιατί
Με τ' ἀγκαθένιο ρόδο νᾶν' δεμένη
Τῶν κάμπων ἢ χαρούμενη ζωῆ;

ΝΕΚΡΟ ΡΟΔΟ

Ένα πρωί όπου άστραφτε από φως,
Σ' έβαλα στο νερό μόλις κομένο,
Ω ρόδο μου φτωχό, μα τώρα εμπρός
Στά μάτια μου σε βλέπω μαραμένο.

Είνε ή στιγμή όπου πεθαίνει άργά
Η μέρα του Μαγιοῦ πλούσια από κάλλη,
Και σὺ γυρμένο σβύνεις άπαλά
Ένω ή καρδιά μου εκεί σιμά σου πάλλει.

Πώς έσβυσε ή ώραία σου ζωή
Κ' έτσι με μιᾶς έγυρε κουρασμένη
Η νιότη σου; άχ ρόδο μου γιατί;
Είνε μυστήριο που άγνωστο θα μένη.

Γεννήθηκες μιαν ώρα της άυγῆς,
Σά μιαν ιδέα όπου με μιᾶς πετιέται,
Άπ' τὸ ρυάκι άστειρευτης πηγῆς
Που παίρνει ὁ νοῦς ζωῆ κι' άναγεννιέται.

Κ' έσβυσες... ὅπως σβύνει κάθε άγνὸ
Κι' ώραῖο σ' αυτό τὸν κόσμο που μαγεύεο,
Γι' αυτό ή ψυχή μ' ένα θερμὸ παλμὸ
Τὴν ὕστερη στιγμή σου συντροφεύει.

ΕΥΠΝΑ

Εύπνα· βαθειά γροικᾶς νὰ μοῦ μιλοῦνε
Μυριάδες ρόδων ἢ λευκὲς ψυχές,
Εύπνα νὰ ἰδῆς πῶς γύρω μας γελοῦνε
Μύριες ἀχτίδες τοῦ Μαγιοῦ χρυσές.

Εύπνα γιὰ νὰ αισθανθῆς τὴν εὐωδιά μας
Ποῦ χύνεται στὰ πλάτη ἐδῶ τῆς γῆς,
Κί ἀνάμεσα ἀπ' τὰ πλούσια χρώματά μας
Ἀστράφτουνε οἱ πόθοι τῆς ζωῆς.

Εύπνα: τὸ γλυκοχάραγμα προβαίνει,
Μοῦ λέει τὸ πουλάκι ὅπου περνᾶ,
Ἡ αὐγούλα ἢ ἀνοικιάτικη προσμένει
Τραγούδια ἀγάπης μεσ' ἀπ' τὰ κλαδιά.

Εύπνα, κί ὁ νειὸς φιλεῖ, φιλάει ἀκόμα
Τὴ νειὰ ποῦ τ' ἄνθη στὴν ποδιά κρατεῖ
Καὶ στὴν πνοή ποῦ κλεῖ μέσα τὸ στόμα,
Ἀκέραια ἢ πλάσι γύρω τους μιλεῖ.

Εύπνα... μὰ ὁ ποιητὴς βαρεῖα κοιμᾶται
Τὸ ρόδο, τὸ πουλὶ τοῦ κελαῖδοῦν
Κᾶποιο ὄνειρο ποῦ τώρα δὲ θυμᾶται
Κ' οἱ λογισμοὶ του ἀνώφελα ζητοῦν!

ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ

Καὶ χύθηκε τῆς νύχτας ἡ σκιά
Στὸν κάμφο ποῦ τὰ λουλουδάκια ἀνθοῦσαν
Μυριόχρωμα κί' ἀγνάντια ἀπὸ μακρὰ
Τὴν ὀλοπράσινη ζωὴ σκορπούσαν

Τὰ στάχνα ποῦ μὲ χἀῖδι ἀπαλὸ
Κινοῦσε ἡ αὔρα καὶ μὲ μιᾶς γροικῆθη
Ἕνα τραγοῦδι ἀπὸ ἄγνωστον αὐλὸ
Ποῦ ἀπ' τὸ βουνὸ μέσα στὸν κάμφο ἐχύθη,

Κί' ἀπλώθη μὲ τῆς πρῶτες τῆς σκιῆς
Μελωδικὸ τραγοῦδι γιὰ νὰ ψάλλῃ
Τῆς ρεματιᾶς τῆς ἄγριες ὠμορφιές,
Τὰ μυρωμένα τῆς βιολέτας κάλλῃ,

Ποῦ ἐκεῖ στῆς ἄκρες ἀνθίζε δειλά,
Μὰ ἡ εὐωδιά της ἦτανε ὦ τόση,
Ὅπου ἔλουζε μὲ πόθους τὴ νυχτιὰ
Ποῦ δὲ μπορούσε ἡ ψυχὴ νὰ νοιώσῃ.

ΜΙΑ ΜΕΡΑ

Ήταν μιὰ μέρα ποῦ δειλὰ ἢ αὐγὴ
Σὲ μιὰ καρδιά, ποῦ στέναζε ἀπὸ πόνους,
Μιὰν ἀρμονία ἔχάριζε δειλή
Στοὺς πρώτους τῆς ζωῆς αἰθέριους χρόνους.

Ήταν μιὰ μέρα ποῦ ἄκουσα βαθειὰ
Κᾶτι νὰ μὲ ξυπνᾷ καὶ νὰ φλογίζει
Μιὰν ἄνοιξι στὴν τόση χειμωνιά,
Κ' αἰσθάνθηκα ἢ ψυχὴ νὰ φτερουγίζει.

Κᾶποιες χορδὲς τὰ χέρια μὲ παλμὸ
Ἀγγίζανε καὶ στὴ βοή τῶν θρῆνων,
Σὲ πέλαγο ἢ ζωὴ μου εἰρηνικὸ
Μὲ τὴν πνοὴν ἐδιάβαινε τῶν κρίνων.

Μιὰ μέρα ἐφάνη ἢ κόρη τ' οὐρανοῦ
Ποῦ σ' ἓνα μυρωμένο μονοπάτι
Μοῦ ἄνοιξε τὰ κάλλη ἑνὸς βωμοῦ
Καὶ τῆς ψυχῆς ζωγράφιζε τὰ πλάτη.

ΜΑΗΣ

Στὸν ποιητὴ Στέφανο Μαρτζώκη

Σ' ἐγνώρισα κ' ἦταν ἡμέρα ἐκείνη
Μαγιάπριλο τοῦ νοῦ καὶ τῆς ψυχῆς,
Κί' ἂν στὰ φτερά σου ἔτρεχεν ἡ ὀδύνη,
Τῆ θερμῆ αἰσθάνθη ἡ λύρα τῆς ζωῆς.

Σ' ἐγνώρισα, ἦταν ὦ τότε! ἀκόμη
Τὰ πρῶτα χρόνια ποῦ γελαῖ ἡ χαρά,
Κί' ὅμως τὸ δάκρυ μου ἔσταζε στο χῶμα
Γιὰ νὰ σκεπάσῃ κάθε μου εὐτυχία.

Εἶχες ἐσὺ τὴν ἄφθαστη ἀρμονία
Μεσ' στὴν καρδιά, στὸ νοῦ σου τὸ χρυσό,
Κ' ἐγὼ ζητοῦσα μεσ' στὴ μελωδία
Τὸν πόνο μου νὰ θάψω τὸν κρυφό.

Εἶχες καὶ σὺ τὸν πόνο μεσ' στὰ στήθη
Κ' ἡ τέχνη μ' ἓνα ἀθάνατο φιλι
Μᾶς ἔνωσε κί' ὁ ἦχος του ἐχύθη
Νὰ ψάλλῃ μιὰν ἀθάνατην ἀυγή.

Καὶ τώρα ποῦ κί' οἱ δύο μας ἐνωμένοι
Συντριβούμε στὸν πόνο τὰ φτερά,
Κάποια πνοὴ περνᾷ κί' ἐδῶ μᾶς δένει
Κάποιες σκιές ποῦ πλάττει ἡ φαντασιά.

Εἶνε ἡ δόξα, ἡ τερπνὴ ἐλπίδα,
Ἡ ἀγάπη ποῦ γυρεύει ὁ ποιητής;
Τὸ ἄσβεστο τὸ φῶς ποῦ μιὰν ἀχτίδα
Ρίχνει θερμὴ στὰ κρύφια τῆς ψυχῆς;

Ἡ εὐωδιὲς εἶνε ποῦ ζοῦν στὴν πλάσι
Κί' ὅπου τὴ μέθη χύνουν τὴν ἀγνή;
Ὅ, τι τοῦ ποιητοῦ ἔχει ἀγκαλιάσει
Ἡ πονεμένη κί' ἄπειρη φωνή;

Μὰ ὅ, τι κί' ἂν περνᾷ ὅ, τι κί' ἂν ψάλλῃ
Τὸ ρόδο, ἡ δάφνη, ἡ εὐωδιακὴ νυχτιά,
Ποῦ μύριους πόθους μᾶς γεννᾷ καὶ πάλλει
Ἀπὸ ἀγάπη κί' ὄνειρα ἡ καρδιά,

Στὴ σκέψι ἓνα Μαγιάπριλο ἀνθίζει,
Ἐκεῖνο ποῦ μιὰ μέρα σ' εἶδα ἐδῶ,
Καὶ κάποιο ρόδο ποῦ δὲ ξεφυλλίζει,
Στὰ στήθη μου περήφανα κρατῶ.

ΔΙΑΒΑΤΗΣ

Διαβάτη, ό στεναγμός σου ό βαθύς
Ποῦ ἐτάραξε, σάν πένθιμη άρμονία,
Τῆς άνοιξιάτικης γλυκειᾶς ζωῆς
Τῆ βραδυνῆ σιωπῆ καί τῆ μαγεία

Τῆς αὔρας ποῦ ἐσκόρπιζε άπαλά
Τό κάθε χάρδι στοῦς άνθούς, στὰ φύλλα,
Καί σένα ποῦ περνοῦσες σιωπηλά,
Ποιά τῆ ψυχῆ σου νᾶσκιαζε μαυρίλα;

Αισθάνθηκα τὸ στεναγμό σου αὐτὸ
Κ' ἐκεῖ ποῦ άμίλητη κ' ἐγὼ περνοῦσα,
Τοῦ πόνου σου τὸ μαῦρο μυστικὸ
Μέσ' στῆ ψυχῆ μου κάπου άναζητοῦσα.

Ἐγύριζα ν' άκούσω μιᾶ φωνῆ
Τὸν πόνο σου ν' άντιλαλῆ, νᾶ ξέρη,
Μᾶ στῆ νυχτιᾶ τῆ μυρωμένη ἐκεῖ
Χαρούμενα τραγούδαγε τ' άγέρι.

ΑΓΑΠΗ

Τοῦ ἡλίου ἢ ἀχτίδες ἀπαλὰ
Τοὺς ἀνθισμένους κάμπους ἐφιλοῦσαν
Καὶ τὰ κλαδιὰ γυρμένα ἀρμονικὰ
Εἰς τὰ φιλιὰ τῆς ἀνοιξίς ἐζοῦσαν.

Ζωὴ κί' ἀγάπη ἀνθίζεν ἐκεῖ
Στὸ δρόμο τὸν πλατὺ, στὸ μονοπάτι.
Γιὰ ἓνα φιλιὶ διψοῦσεν ἡ ψυχὴ
Καὶ τὸν αἰθέρα ἀγκάλιαζε τὸ μάτι.

Αγάπη, ἐψιθύριζεν ὁ νοῦς
Κί' αὐτὴ μέσ' στὰ φυλλώματα κρυμμένη
Ἐπρόβαινε ἀπ' τὰ ρόδα, ἀπ' τοὺς ἀνθούς,
Μὰ πόσο γιὰ τὴν ὑπαρξί ἦταν ξένη!

Σ' ἓνα κλωνάρι μόνο ἐρημικό,
Σὰ μιὰ σκιά, μιὰ μαργαρίτα ἀνθοῦσε,
Στὸ γύρω πανηγύρι τ' ἀνθηρὸ
Ἐμοιαζε σὰ μιὰ σκέψι ποῦ θρηνοῦσε.

ΣΚΙΕΣ

Κ' εἶν' τὸ γλυκὸ χαμόγελο ποῦ λάμπει
Στῆς κόρης τὴν ἀνέφελη ματιά,
Μιὰ ἀχτίδα ποῦ περνᾷ τὰ μαῦρα θάμπη
Στὸ νοῦ γιὰ νὰ σκορπίσῃ τὴ χαρά.

Καὶ στὴ μαγεία ὅπου τὸ ρόδο ἀφίνει,
Ὅταν τὸ πρῶτο ἀνοίγει στὴ ζωή,
Δὲς κάποια ἐλπίδα τῆς ψυχῆς μας κλείνει
Στὴν ὄψι του τὴν τόσο ζηλευτή.

Κ' εἶν' τῆς ἀνοιξέως τόσα τὰ λουλούδια
Καὶ τοῦ χειμῶνα τόσα τὰ κλαδιά!
Πόσα τὰ πρῶτα ψάλλουνε τραγούδια
Καὶ τ' ἄλλα ποιὰ παράπονα σκληρά!

Μὰ καὶ τὰ δυὸ ἐνωμένα τί δὲ λένε!
Χαρᾶς καὶ πόνου, ἀπέραντες στιγμές,
Καὶ τὴν ψυχὴ φτερώνουνε καὶ κλαῖνε
Ζωντανεμένες καὶ νεκρὲς σκιές.

ΕΝΘΥΜΗΣΙ

Καὶ πάλι ὁ νοῦς βγαίνει ἀπὸ ἀνήλια βάθη,
Μέσ' ἀπὸ στήθη ἐκεῖ ποῦ ὁ γίγας πόνος
Σφυρηλατεῖ τὸν κεραυνὸ κ' ἐστάθη
Γιὰ νὰ περνᾷ καὶ νὰ βογγάει ὁ χρόνος.

Πάλι τὴν ὥρα αὐτὴ ποῦ ξαναρχίζει
Τὸ ρόδο τὸ νιογέννητο νὰ πάλλη,
Ποῦ ἢ λυγαριὰ στῆς ρεματιές ἀνθίζει
Καὶ τὴν πνοή του νοιώθω ὀλόγουρά μου.

Εἶνε ἡ πνοή τῶν λουλουδιῶν ποῦ ὡς πέρα
Ἀγκάλιαζεν ἀχόρταγα τὸ μάτι
Σὲ μιὰ θλιμμένη καὶ γλυκειὰν ἡμέρα
Ποῦ ὀλάνθιστο περνοῦσα μονοπάτι;

Μὴ μοῦ γυρεύει κάτι τὸ λουλοῦδι,
Τὸ πράσινο καὶ ὀλόγραμμο τὸ στάχυ;
Ἦ τῆς ψυχῆς μου ἀπόκρυφο τραγοῦδι
Τὰ ψάλλει αὐτὰ μιὰ ἐνθύμησι γιὰ ν᾿ἀχη;

ΕΝΑ ΣΗΜΑΔΙ

Στὸ λόφο ἐκεῖ ποῦ ὁ ἥλιος λαμπυρίζει,
Τ' ἀρώματά της ἡ ἀνοιξι σκορπάει
Τὴν ὠμορφιά της, κύττα, καθρεφτίζει
Σ' ὀλόχρυσο καθρέφτη και γελάει.

Καὶ βλέπει τὰ στολίδια της τὰ τόσα,
Τὰ κιτρινόφυλλα ἄνθη, τὸ θυμάρι
Νὰ ζοῦν περιπλεγμένα μ' ἄλλα κι' ὅσα
Δὲν ἤμπορεῖ τὸ μάτι μας νὰ πάρη.

Ἡ ἴδια ἡ χαρὰ εἶνε χυμένη
Στὰ βηματά της, μόνο ἐκεῖ παρέκει
Βλέπεις σὲ κάποια πέτρα ἀκουμπησμένη,
Κάποια σκιά ἀτάραχη ποῦ στέκει.

Ἡ ἀνοιξι περνᾶ, μαζύ της φέρνει
Ἀγάπες, κελαϊδίσματα καὶ κλώνια,
Κί' ἀπ' τὴν καρδιά τὴ θλίψι σιγοπέρνει
Κί' ἀργὰ ἀργὰ σταλάζουνε τὰ χιόνι.

Στὸ λόφο κάτι ἔχει μονάχα ἀφήσει,
Ἐνα σημάδι μιᾶς ζωῆς νὰ μένη,
Γιατί μὲ πόνο τ' ἄνθη ἔχει ἀγαπήσει
Κ' ἡ πέτρα εἶνε μὲ δάκρυα ποτισμένη.

ΧΑΡΑ

Τὸ χαρωπὸ τραγοῦδι στὴ ζωὴ
Μυριάδες κελαϊδίσματα τὸ ψάλλον,
Καὶ μιᾶς ἀθώας τρέχει προσευχῆς
Ἡ μελωδία ἀπ' τὰ κλαδιὰ τοῦ πάλλουν.

Ἐκεῖ μὲ τῆς ἀγάπης τὸ σκοπὸ
Πόσα πουλάκια ἀγκαλιασμένα ζοῦνε!
Ξένα ἀπ' τοῦ κόσμου αὐτοῦ τὸ σπαραγμὸ
Τὸν Πλάστη καὶ τὴ φύσι πῶς ὑμνοῦνε!

Τρέχει ἡ ψυχὴ ἐκεῖ ν' ἀναπαυθῆ
Τὸ πικραμένο γέλοια τῆς ν' ἀφήση
Καὶ τὴ νεκρὴ τῆς ποῦ θρηνεῖ ζωὴ,
Γιὰ ζωντανὴ γιὰ λίγο νὰ νομίση.

Ἡ ἄνοιξι γελᾷ καὶ τὰ πουλιὰ
Πῶς τραγουδοῦν! ἀλλ' ἡ καρδιά μου, ὠϊμένα!
Λησμόνησε τῆς γῆς κάθε χαρὰ
Κί ὁ ἦχος τῆς γροικιέται ἀπελπισμένα.

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΕΣ ΝΟΣΤΑΛΓΙΕΣ

ΞΕΡΟΚΛΑΔΙ

Μὴν κόψης μὴ τὸ ξεροκλάδι ἐκεῖνο,
Ὡ Μαῦρε ξυλοκόπε τῆς χαρᾶς,
Ἐλύγισε ἀπ' τῆς τρικυμιᾶς τὸ θρηνο,
Νὰ τὸ σπαράξης ἄσπλαχνα ζητᾶς.

Κύτταξε ἐκεῖ σιμά του αὐτὸ τὸ κρῖνο
Π' ἀνθίζει, κί' ἀπ' τὰ κάλλη τῆς δροσιᾶς
Λές και σοῦ λέει σταλαγματιές πῶς χύνω
Στὸν ἴσκιο αὐτὸ τῆς τόσης δυστυχιᾶς.

Ἄν μὲς' στήν ὥρα ἦλθες γιὰ ν' ἀδράξης
Τὸ ἀτσαλένιο δρέπανο, κ' ἐκεῖ
Ὅπου ἀνθίζει τὸ ρόδο νὰ τ' ἀρπάξης,

Πάρ' ἀπ' τῆ γῆ ὅ, τι ξαναγεννιέται
Κί' ἄσε τὸ ξεροκλάδι στήν ὄρμη
Τοῦ ἀνέμου νὰ βογγᾶ καὶ νὰ λυγιέται.

ΣΤΕΡΝΟΣ ΗΧΟΣ

Όλα βουβὰ κι' ἀκίνητα ἔχουν μείνει,
Τοῦ ποιητῆ ἐνέκρωσε ἡ καρδιά,
Σπαραχτικὴ κι' ὀλότυφλη γαλήνη
Στὴ φλογισμένη ἀπλώνεται ματιά.

Όλα νεκρά, χαρές, τραγούδια, θρηῖνοι,
Τὰ πνίγει μιὰ φωνὴ τρομαχτικά,
Σβύνει ἡ ψυχὴ στὴν ἄφωνη ὀδύνη,
Τὸ σῶμα δέρνει μαύρη ἀπελπισιά.

Καὶ μιὰ σκιά στὰ μάτια ἀπλωμένη
Τὸν ὕστερο χαράζει λογισμὸ
Καὶ τὴ ψυχὴ στὸν κόσμον ἀκόμη δένει,

Τὸ φῶς τοῦ νοῦ στὸν οὐρανὸ διαβαίνει
Σὰ σύγνεφο πλατὺ καὶ σκυθρωπὸ,
Σὰ μιὰν ἀχτίδα φεγγαριοῦ θλιμμένη.

ΣΚΟΤΑΔΙ – ΦΩΣ

Όλομαυρο τὸ σύγνεφο πυκνώνει,
Τὸ πρωτοβρόχι ἔρχεται μ' ὄρμη
Κί' ἀπ' τὴ μαυρίλα ποῦ τὰ οὐράνια ζώνει,
Γοργόφτερη περνάει ἡ ἀστραπή.

Ἀπὸ μακρὰ κάποιον ἕνα φῶς ἀπλώνει
Τρεμουλιαστὴ φωτιά στὴ σκοτεινὴ
Τὴν ὄψιν ἐδῶ τῆς γῆς ποῦ φανερώνει
Κάτι ποῦ καὶ σβυμένο μιὰ στιγμή,

Κάτι ποῦ ἀκόμη ζῆ μέσ' στὸ σκοτάδι ,
Τὸ ἔρημον αὐτὸ φῶς τὸ σιωπηλὸ
Ὡσὰν νὰ βγαίνει ἀπ' τῆς ψυχῆς τὸν ἄδη!

Εἶνε λαμπάδα ὅπου ἀχνὰ φωτίζει
Συντρίμμια ἀπ' τῆς ζωῆς τὸ σπαραγμὸ
Ἦ νοῦς ποῦ στὸ σκοτάδι λαμπυρίζει;

Η ΜΟΙΡΑ

Κι εἶχε πελώριο ἀδράχτη ἢ μαύρη μοῖρα
Κι ἐτύλιγε κ' ἐτύλιγε καϋμούς
Κι εἶπε: «ἀπ' τ' ἀγκάθια τὴν κλωστήν ἐπῆρα
Ποῦ ὑφαίνω τῆς ζωῆς σου τοὺς ἰστούς.

«Κι ἀπ' τῶν δακρῶν τὴν πικρὴν ἀρμύρα
Μιὰ θάλασσα ἀπλώνω μὲ ἀφρούς
Ποῦ ἀδιάκοπη μουγκρίζει ἐκεῖ πλημμύρα
Καὶ θάφτει τῆς ἐλπίδας τοὺς παλμούς.

«Σ' ἄφησα, εἶπε, ὀλόκλειστα τὰ χεῖλη
Καὶ σεφτικὸ τὸ βλέμμα νὰ πλανᾷς,
Ἀκίνητη σὰν πετρωμένη στήλη!

«Κάποιο ἠφαίστειο ἄνοιξα κ' ἐχύθη
Ἡ λάβα του ποῦ ἐσκόρπισε μὲ μιᾶς
Τοὺς πόθους τὸ κορμί σου καὶ τὰ στήθη».

ΣΙΩΠΗ

Ἄν στὴ σκληρὴ τοῦ πόνου μου σιωπὴ
Τὸ βλέμμα μου ἀδιάφορο κυττάζει
Ὅ, τι ἀπ' τὴ γῆ περνᾶ σὰν ἀστραπὴ
Κι οὔτε μιὰ ἐλπίδα στὴν καρδιὰ χαράζει,

Εἶν' ταπεινὸ τὸ βλέμμα τοῦ θνητοῦ
Τοῦ λογισμοῦ τὰ βάθη ν' ἀντικρύση
Καὶ μέσ' στὸ μαῦρο ὠκεανὸ τοῦ νοῦ
Μιὰ φωτινὴ ἀχτίδα νὰ σκορπίση.

Μέσ' στὴ σιωπὴ τὴν ἄγρια, φριχτὰ
Κλαδιὰ ἀκοῦς νὰ τρίζουν, νὰ βογγοῦνε,
Κλαδιὰ ὅπου λυγίζει ἢ καλαμιὰ
Καὶ τὴν ταφὴν στὰ σκότη ἐδῶ ζητοῦνε.

Τοῦ πόνου ἢ ἀναμνήσεις ἢ σκληρὲς
Τὰ κίτρινα εἶνε φύλλα ποῦ θρηνᾶνε
Κι ἀπ' τῆς θλιμμένες τοῦ ματιοῦ σκιές
Πόσες εἰκόνες στὴ σιωπὴ περνᾶνε!

ΜΑΡΤΥΡΙΟ

Άδικη μοῖρα, ποῦ ὄλο μαρτυρεῖς
Κορμί λησμονημένο μέσ' τήν πλάσι
Κι ἕνα φιλι στοργῆς δὲ ζωντανεῖς
Ἀπὸ τοὺς κόσμους πῶχει ἡ ψυχὴ πλάσει·

Άδικη μοῖρα, ποῦ σκληρὰ γυρεῖς
Κι' αὐτὸ τὸ φῶς μου ἢ νύχτα νὰ σκεπάση,
Ποιὸ χέρι σ' ὀδηγεῖ καὶ μὲ παιδεύεις
Κι ἡ φρίκη τῆ ζωῆ μου ἔχει ἀγκαλιάσει;

Ἀγάπησα τὸν ἄπλαστον αἰθέρα,
Ὅ, τι μεγάλο, ἀγνὸ στὴ γῆ περνάει
Κι ἐδιάβηκα σὲ ἀμόλυντον ἀγέρα.

Μὰ ὅ, τι κι' ἂν ἀντίκρουσα ἐδῶ πέρα,
Ἡ μαύρη σου πνοὴ τὸ κυβερνάει
Καὶ τῆς ζωῆς μου κλαίω τὴν ἡμέρα.

ΚΑΛΑΜΙΑ

Ἐπέρασε ὁ καιρὸς ποῦ ἢ καλαμιὰ
Τὰ πρῶτα της κλαδιὰ τὰ ἀνθισμένα
Μέσα στὴν ἀνοιξιάτικη βραδυὰ
Μ' ἓνα ἑλαφρὸ ρυάκι εἶχε ἔνωμένα.

Μέσ' στὴν ἀστροφεγγιὰ τὴ χαρωπὴ
Τὰ ὄνειρα ὧ τότε πῶς περνοῦσαν!
Καὶ στὰ κλαδιὰ της ποῦ ἀνθίζε ἢ ζωὴ
Πόσες χαρὲς ἀνάγκιχτες γελοῦσαν!

Ἐπέρασε ὁ καιρὸς κ' ἢ χειμωνιά
Στὸ μαῦρο τὸ ποτάμι παραδέρνει
Κι ἐνῶ μ' ὄρμῃ ἀδιάκοπα κυλᾶ,
Πόσα κλαδιὰ τῆς καλαμιᾶς ξεσέρνει!

Ἐπέρασε ὁ καιρὸς κι' ἀκόμη ἐκεῖ
Ἡ καλαμιὰ ὀλόγυρτη προσμένει
Μιὰ πένθιμη κι' ἀνίκητη στιγμὴ
Νὰ γύρη ἢ ζωὴ της ἢ θλιμμένη.

ΣΥΓΓΝΕΦΟ

Κάποιο ένα συγνεφάκι μέσ' στη δύσι
Θολώνει τὸ γαλάζιον οὐρανὸ
Καὶ τὸ μάτι γυρίζει ν' ἀντικρύση
Θυμίζοντας σ' αὐτὴν κάποιον καιρὸ

Ποῦ τῆς χαρᾶς τὴν ὄψι ἔχει σβύσει
Ὁ θάνατος μὲ δρέπανο σκληρό,
Κάθε ἀνθὸ ποῦ τρέχει νὰ θερίση
Καὶ τρίζοντας τὸ φύλλο πέφτει ἀχνὸ.

Τὸ συγνεφάκι μονομιᾶς ἐγίνη
Σῶμα πελώριο, ὀλόμαυρος καπνὸς
Ὅπου τὸν ἥλιο λὲς καὶ καταπίνει.

Κι αὐτὸς στὴν ἄβυσσὸ του βυθισμένος,
Μοιάζει σὰ νοῦς ποῦ σβύνει ντροπαλὸς
Κι ἀπὸ τοὺς μαύρους πόνους νικημένος.

ΧΛΩΜΗ ΔΥΣΙ

Ἦ τόσο ποθητήγιά μέ ὠμορφιά σου
Ποῦ τή στερνή μας ὄψι μοῦ θυμίζει,
Σφιχτά μέ δένει, κ' ἡ ἀπαλή θωριά σου
Λές τή ζωή στὰ στήθη μου κοιμίζει.

Τόσο κοιμίζεις τὸ φτωχὸ τὸ σῶμα
Ποῦ ἐνῶ ἡ καρδιά στὰ στήθη ἀκόμη πάλλει,
Μοιάζει μ' ἀρχαῖο κορμὸ ποῦ ἀνθίζει ἀκόμα,
Μὰ τῆς ζωῆς του σβύσθηκαν τὰ κάλλη.

Πόσες φορὲς στήν παγωμένη ἡμέρα
Σ' ἐλάτρεψα, πιστὰ νύφη θλιμμένη·
Πόσες φορὲς τὸ μάτι πέρα ὡς πέρα
Μέσ' ἀπ' τὰ νέφη σ' εἶδε κουρασμένη.

Ἄχ! πόσοι πόνοι ἄφωνα κυλᾶνε
Μὲ σένα ποῦ νεκρὴ τώρα διαβαίνεις!
Τῆς ἀπονιαῆς τὰ νέφη πῶς βογγᾶνε!
Μὰ σὺ περνᾷς καὶ πλειότερο χλωμαίνεις.

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ

Σὰν τὰ φτερὰ τοῦ Κύκνου ὁ ποιητῆς
Ὀλόλευκος φτερούγισε τὴν πλάσι
Τὰ πάθη καὶ τὰ μίση τῆς ζωῆς
Δὲ γνώρισε, γιατί εἶχε μόνος πλάσει,

Ὀνειρεμένο κόσμο τῆς στοργῆς
Ποῦ ὁ πόνος κ' ἡ ἀγήπη εἶχε φωλιάσει,
Κι ἔψαλε μέσ' στὸν κόσμο τῆς ζωῆς
Ὅ, τι ὁ θλιμμένος νοῦς του εἶχε ἀγκαλιάσει.

Πῆρε ἀπ' τὸ δάκρυ φλόγα καὶ δροσιά
Κι ἐστάλαξε στὸν πονεμένο στίχο
Σὰν ἔβγαινε μὲ πόθο ἀπ' τὴν καρδιά.

Πῆρε τοῦ κρίνου τὴν ἀγνή εὐωδιά
Κι ἐσκόρπισε τὴν ἀρμονία στὸν ἦχο
Ἐνῶ ἡ ψυχὴ του σπάραζε κρυφά.

ΦΙΛΙ ΝΕΚΡΟ

Περνοῦν οἱ ἦχοι τοῦ φιλιοῦ ἀπαλὰ
Στὲς λαγκαδιὲς ποῦ πένθιμα στενάζουν
Καὶ στοῦ χειμῶνα τὴ βαθειὰ νυχτιὰ
Τ' ἀγκάθια ἀκοῦς φοριχτὰ ν' ἀνατριχιάζουν.

Ἀγκάθια μύρια σμίγουνε μὲ μιᾶς
Καὶ σὲ φιλιὶ αἱματόβρεχτο ροφοῦνε
Τὸν πόθο ποῦ φλογίζει τῆς καρδιᾶς
Τὰ βάρη ὅπου ἀγάπη ἐδῶ ζητοῦνε.

Καὶ σ' ἓναν ἦχο σμίγουνε μαζὺ
Φιλιά χαρᾶς καὶ πόνου ἀπελπισμένου,
Φιλιά ὅπου θερμαίνουν τὴ ζωὴ
Κι ὅπου ἀντηχοῦν σὲ χεῖλη πεθαμένου.

Κι ἡ ἀρμονία τοῦ φιλιοῦ κυλᾶ
Σ' ἑνὸς νεκροῦ τὸ παγωμένο στόμα
Κι ἀκοῦς μ' ἀνατριχίλα μυστικιά
Ὅπου σοῦ λέει: ἄχ φίλησέ με ἀκόμα!

ΖΩΗ

Ὡ πόσον εἶνε ὠμορφη ἡ ζωὴ
Σὰν δροσερὸ ἀγεράκι ἀγάλια ἀγγίσση
Μέτωπο ποῦ στῆς θλίψις τὴν πνοὴ
Δὲν ἔγυρε νὰ κλάψη, νὰ θρηνήση.

Πόσες ἐλπίδες χύνει στὴ ψυχὴ
Ἡ ἀστροφεγγιά, σὰν ἡ ματιὰ ἀντικρύση
Μυριάδες πόθους ποῦ γελοῦνε ἐκεῖ
Κι ὅπου μπορεῖ μ' αὐτοὺς ἐδῶ νὰ ζήση.

Τί δὲ μᾶς λέει τὸ κύμα τ' ἀπαλό,
Τ' ἀγέρι, ἡ ὠμορφιά, ἡ κάθε χάρι
Ποῦ βγαίνει ἀπ' τῆς ζωῆς τὸ θησαυρό!

Κι ἐνῶ τὰ κάλλη τῆς ζωῆς ὑμνῶ,
Δὲν ἔχει ἀπ' τῆ ζωὴ ἡ καρδιά μου πάρει
Παρὰ ἓνα δάκρυ αἰώνιο καὶ πικρό.

ΣΚΟΤΑΔΙ

Ἀπ' τὸ σκοτάδι οἱ ἦχοι μου ξυπνοῦνε
Καὶ τὸ μυστήριον κρύβουν τῆς ψυχῆς·
Τὸ πνεῦμα πόνοι ἀνίκητοι νικοῦνε
Ποῦ τὴ φωτιὰ παγώνουν τῆς ζωῆς.

Μέσ' στὸ πυκνὸ σκοτάδι λαχταροῦνε
Τὰ μάτια γιὰ τὸ φῶς μιανῆς στιγμῆς
Καὶ σκέψεις σκοτεινὲς κρυφομιλοῦνε
Μὲ τὴν πνοὴ μιᾶς μυστικῆς φωνῆς.

Στενάζει ἡ λύπη καὶ βαθειὰ μοῦ πνίγει
Τὸν κάθε μου αἰθέριον στοχασμὸ
Ποῦ στὸ νοῦ τὸν παράδεισο μ' ἀνοίγει.

Ἡ Βεατρίκη, φάσμα εὐλογημένο,
Τὸν ἄπειρο μοῦ δείχνει οὐρανὸ
Μὰ τὸ σκοτάδι βλέπω ἐκεῖ ἀπλωμένο.

Ο ΠΙΣΤΟΣ

Πιστέ, ποῦ ἀργὰ πονετικά γαυγίζεις
Κι ἔρχεται ἡ φωνή σου ὡς σ' ἐμένα
Μέσ' στή νυχτιά, τὰ μάτια λὲς κοιμίζεις
Τὰ ἄγρυπνα ποῦ κλειοῦνε κουρασμένα.

Ἐρημος εἶσαι κ' ἔρημος γυρίζεις,
Λίγο ψωμί ζητεῖς ἀπελπισμένα,
Κάποιο ἓνα χέρι γιὰ νὰ τοῦ χαρίζῃς
Τὴν πίστη, τὴν ἀγάπη ὅπου σ' ἐσένα

Διάπλατα σὰν τὸ φῶς σοῦ ἔχει δώσει
Ἡ φύσι μέσ' στὰ μάτια, στὰ ἔνστικτά σου
Γιὰ νὰ θερμαίνῃς τὴ ψυχὴν ἐκείνη

Ποῦ σὰν ἐρημωθῆ, στὸ γαύγισμά σου,
Μί' ἀγάπη ἀναζητεῖ βαθειὰ νὰ νοιώσῃ
Καὶ μέσ' στ' ὄνειρο αὐτὸ τὰ μάτια κλείνει...

ΑΛΗΘΕΙΑ

Τὸ ψέμμα δὲ σᾶς κρύβει ἢ ματιά μου,
Οὔτε καὶ τὴν ἀλήθεια ἐσεῖς μπορεῖτε
Νὰ νοιώσετε ποῦ λάμπει στὴν καρδιά μου
Ποῦ μέσα στὸ σκοτάδι τυραννεῖτε.

Ἄν λίγες σπίθες κρύβουν τὰ ὄνειρά μου
Ποῦ ἀδιάκοπα νὰ σβύσετε ζητεῖτε,
Οὐράνια φλόγα ἀνάβει τὰ φτερά μου
Ποῦ μιὰν ἡμέραν ἴσως θὰ αἰσθανθῆτε.

Ἀπὸ τοῦ κόσμου τὴ χρυσὴ εὐτυχία
Δὲ βγήκε ὁ πονεμένος μου ὁ στίχος
Στὸ ψέμμα γιὰ νὰ χύση ἀρμονία.

Ἄπ' τὸ σφυρὶ τοῦ πόνου ἐγροικῆθη
Κι ἔλαμψε μέσ' στὴ χτίσι ἀγνὸς ὁ ἦχος
Ἄπ' τὴ ψυχὴ καὶ μέσ' στὴν πέννα ἐχύθη.

ΠΡΩΤΕΣ ΣΚΙΕΣ

Κινεῖ τ' ἀγέρι μὲ ὄρμη τὰ φύλλα
Κι ἡ μέρα φεύγει ὀλόταχα κι' αὐτὴ,
Κάποια κρυφὴ περνάει ἀνατριχίλα
Μέσ' ἀπ' τὴ φύσι, μέσ' ἀπ' τὴ ψυχῆ.

Ὁ οὐρανὸς μ' ἀνάλαφρη μαυρίλα
Δροσιὰ σταλάζει στὴ ξερὴ τὴ γῆ·
Ὅνειρα, πόθοι σμίγουνε τὰ χεῖλ(ι)α
Στὸ πρῶτο φθινοπωρινὸ φιλί.

Κι ἀνοίγει τ' οὐρανοῦ ἡ καθάρια βρούσι
Καὶ τρέχουνε ρυάκια λαμπηρὰ
Ποῦ μέσ' σ' αὐτὰ ζητεῖ νὰ καθρεφτίση

Τὸ μάτι ὅσα ὁ χρόνος ἔχει πάρει,
Ἐλπίδες καὶ χαμόγελα γλυκὰ
Ποῦ ἓνα βαρὺ τὰ σκέπασε λιθάρι.

ΕΝΑΣ ΓΑΜΟΣ

Εἶσαι ἐσὺ ὅπου σ' ἔχω ἀγκαλιασμένη
Γιὰ ἔρωτα καὶ φῶς στὴ δυστυχία μου,
Ἐσὺ εἶσαι μέσ' στῆς φλέβες μου χυμένη
Καὶ πλημμυρεῖς μὲ πόθο τὴν καρδιά μου.

Θνητὴ αὐγὴ στὴν πλάσι δὲ μᾶς δένει
Κι ἀπ' τῆς χρυσῆς σκιῆς τῆς ἡματιᾶ μου
Ἐνα στεφάνι βλέπει νὰ προβαίνει
Καὶ μιὰ λαμπάδα ἀνάβει ὀλόγυρά μου.

Ἀθάνατης χαρᾶς τὸν ὕμνο ψάλλει
Τοῦ ἀπείρου ἢ ἀπέραντη ἀρμονία
Καὶ σὺ σ' ἐμένα ἀνοίγεις τὴν ἀγκάλη.

Δὲ μᾶς ἐνῶνει μεσ' στὸν κόσμον ἢ Πλάνη,
Μόνον ἢ οὐράνια τρέχει ἀθανασία
Τοῦ γάμου μας νὰ πλέξῃ τὸ στεφάνι.

ΑΘΑΝΑΣΙΑ

Εἶχε μὲ φύλλα χλωμιασμένα στρώσει
Ὁ ποιητὴς τὸ δρόμο τῆς ζωῆς του
Καὶ τὴ χαρὰ τῆς νιότης του εἶχε ζώσει
Μ' ἔν' ἄχαρο σκοπὸ ποῦ τῆς ψυχῆς του

Τὸ στεναγμὸ σκορποῦσε γιὰ ν' ἀπλώση
Φθινόπωρο στὰ ρόδα τῆς αὐγῆς του,
Καὶ ἔθαφτε βαθειὰ ὅ, τι εἶχε νοιώσει
Μὲ τοὺς παλμοὺς νὰ πάλλη τῆς πνοῆς του

Ἄκουσε μιὰ φωνὴ νὰ τὸν προστάζη
Καὶ νὰ τοῦ δένη τὰ θερμὰ ὄνειρά του
Κι ἔζησε μόνος δίχως νὰ κυττάζη

Πόσα ὤμορφα λουλούδια ὀλόγυρά του
Ἡ ἀγάπη κι ἡ ζωὴ μᾶς ξεσκεπάζει
Κι ὅπου μαδοῦν στήν ὄψι τοῦ θανάτου.

ΧΕΛΙΔΟΝΙ – ΣΗΜΑΝΤΡΟ

Απάνω στὸ καμπαναριὸ χτισμένα
Τὸ χελιδόνι εἶχε τὴ φωλιά του
Κι ὀλόγυρα ἀντηχοῦσε ρυθμισμένα
Τὸ σήμαντρο μὲ τὸ κελαΐδισμά του.

Ὁ οὐρανὸς μὲ σύγνεφα θλιμμένα
Ἀρχίνησε νὰ ζώνη τὴ χαρά του,
Τὸ χελιδόνι ἐπέταξε, ὠϊμένα!
Τὸ σήμαντρο ἀργοκλαίει στὸ πέταγμά του.

Χτυπᾷ θλίψι, κί ὁ ἀγέρας μόνο
Περνᾷ, βοῖζει κί ἄσπλαχνα τὸ δέρνει
Καὶ μέσ' στὴν ἐρημιὰ γροικᾷ ἓνα πόνο
Τ' ὠμορφο χελιδόνι ποῦ μιὰ μέρα
Τόσες ἐλπίδες τοῦ ἔδωσε ποῦ φέρνει

ΧΕΙΜΩΝΑΣ

ΧΙΟΝΙ

Κρύο, πατέρα' όλόγυρα τὸ χιόνι
Σκεπάζει κάθε φύλλο καὶ κλαδί'
Γιὰ σέ πειὰ τώρα στρω̄μα αἰώνιο ἀπλώνει
Βαθειὰ 'κεῖ ποῦ κοιμᾶσαι μέσ' στὴ γῆ.

Τὸ πρόσωπό σου πειὰ δὲ ρυτιδώνει
Τοῦ πάγου ἢ σκληρῆ ἀναπνοή,
Κι οὔτε ἡ φωτιὰ γυρεύεις νὰ σοῦ ζώνη
Τ' όλόγυρο ἀπ' τὲς συμφορὲς κορμί.

Κρύο, πατέρα' τοῦ χιονιοῦ ἡ ἄχνα
Δὲν κάνει τὴν καρδιά σου νὰ ζητᾶ
Στοργή, ζωὴ στοῦ κόσμου αὐτοῦ τὰ σπλάχνα.

Βουβὰ εἶν' ὅλα σὰν τὸ χιόνι πέφτει
Καὶ τώρα μόνο ἐσὲ βλέπω μπροστὰ
Στοῦ λογισμοῦ τὸ σιωπηλὸ καθρέφτη.

ΠΡΩΤΟ ΚΡΥΟ

Τὸ πρῶτο κρύο πρῶϊμα προβαίνει,
Τὰ πρῶτα νέφη ὀλόβαρα κυλοῦνε
Κι ὄλο γυρεύει ἢ σκέψι ἢ κουρασμένη
Εἰκόνες ὅπου ὀλόγυρα νὰ ζοῦνε.

Ἄπ' τὴν πνοὴ τὴ γύρω παγωμένη
Μόνο ἀναμνήσεις πένθιμες περνοῦνε
Καὶ νοσταλγία ἀπόκρυφη ἀπομένει
Στὰ στήθη ποῦ ἄν μὲ πόθους δὲ μιλοῦνε,

Μιὰ κάποια ἐρημικὴ γωνιὰ ζητᾶνε
Πελώριο τὸ ποτάμι νὰ κυλᾶ
Καὶ στὴν ὄρμη του οἱ ἦχοι νὰ ξεσπᾶνε.

Κι ἐκεῖ τὸ ξύλο ὅπου θὰ καίη, θὰ τρίζη,
Ν' ἀνάβη καὶ μιὰ ἐλπίδα στὴν καρδιά
Κι εἰκόνες ζωντανὲς νὰ χρωματίζη.

ΣΥΜΦΟΡΑ

Τὴ σιγαλιά τῆς ἐρημιᾶς σκεπάζει
Τὸ χιόνι ποῦ ἀργοπέφτει ὀλοένα·
Μέσ' στὰ καλύβια ἢ δυστυχία φωλιάζει
Κι' ὀλόγυρα προβαίνουνε κλεισμένα.

Καμμιά πνοὴ τὸν ὕπνο δὲν ταράζει
Τῶν δέντρων ὅπου γέρονουν χιονισμένα,
Μὰ μιὰ φωνὴ μονάχα ἀργοταράζει
Τὴν ἡσυχιά τὴν πένθιμη, ᾄμένα!

Τὸ χιόνι πέφτει, κ' ἡ φωνὴ ἀφίνει
Θλιμμένο ψυχομάχημα στὴν πλάσι
Κι' ἡ ὀλότρεμη ἀναπνοὴ τῆς σβύνει.

Γαλήνη γύρω, μὰ στὴν ὥρα ἐκείνη
Πῶχει ἀπὸ κεῖ ὁ θάνατος περάσει,
Κᾶποιου ὀρφανοῦ ἀκούονται οἱ θρῆνοι.

ΣΥΓΓΝΕΦΟ

Στὸ χειμωνιάτικο οὐρανὸ περνοῦσες,
Σύγγνεφο πορφυρένιο, μέσ' στὴ δύσι·
Μί' ἀναλαμπὴ τοῦ ἡλίου ἐκεῖ σκορποῦσες
Ποῦ ἄφησε σ' ἐσὲ σὰν εἶχε σβύσει.

Σὰν πύρινο χρυσάφι ἐκυλοῦσες
Τοῦ κεραυνοῦ τὴ φλόγα πῶχει κλείσει,
Τὸν τρόμο στὴ ψυχὴν ἐπλημμυροῦσες,
Σὰ μιὰ κατάρα νὰ ἔζωνε τὴ χτίσι.

Τὸ αἶμα κάποιου ἀθώου ἐβογγοῦσε
Στὴ γύρω καταχθόνιαν ὠμορφιά σου,
Λὲς καὶ τοῦ Ἄβελ ἡ ψυχὴ ἐπετοῦσε.

Σὲ κύτταζα καὶ κάτι νὰ θρηνοῦσε
Αἰσθάνθηκα, ἴ ἢ αἵματερὴ θωριά σου
Τὸν Κάϊν μέσ' στὸν κόσμον ἀναζητοῦσε.

ΠΙΚΡΑ ΧΑΜΟΓΕΛΑ

ΔΥΟ ΓΙΟΡΤΕΣ

Σὺ ποῦ γιορτάζεις, τυχερέ, ἢ μοῖρα
Μὲ διάφανη κί' ὀλόχρυση κλωστή
Ρόδα σοῦ ὑφαίνει κί' ὅλα σου τριγύρα
Τῆς μέθης πίνουν τὸ θερμὸ φιλί.

Ἐσὺ μεθᾶς κί' ἀπ' τῆς χαρᾶς τὰ μῦρα
Γελαῖ ἢ ματιά σου ὅπου κί' ἄν στραφῆ
Εἶν' τῶν δακρῶν ἄγνωστη ἢ πλημμύρα
Καὶ ξένοι εἶνε γιὰ σένα οἱ σπαραγμοί.

Σὺ χαίρεσαι κί' ἐγὼ κρυφογελάω
Καὶ λέω: ποιά γιορτὴ εἶν' πειὸ γλυκειά,
Αὐτὴ ποῦ τώρα ἀγνάντια μου κυττάω,

Ἦ κείνη ὅπου ἀντιλαλοῦν περίσσια
Ἦ ἦχοι μιᾶς καμπάνας μακρυνῆς
Μέσ' ἀπὸ ἰτιές καὶ μαῦρα κυπαρίσσια;

ΔΟΞΑ

Ὡ δόξα, ἐσὲ δὲ σὲ ποθοῦν τὰ στήθη,
Εἶν' ἄψυχη τοῦ κόσμου αὐτοῦ ἢ πνοή,
Τῆ δυστυχιά κρύα σκεπάζει λήθη
Κι' ἄγνωστη φεύγει ἢ φήμη ἢ φτερωτή.

Σ' αὐτὸ τὸ χῶμα ποῦ ἔλαμψε κ' ἐχύθη
Τοῦ νοῦ ἢ ὠμορφιά σ' ὅλη τὴ γῆ,
Τοῦ στίχου ἢ φλόγα εἶνε παραμῦθι
Ποῦ ἔγεινεν ἐρείπιο μιᾶν ἀυγή.

Ἄν τρέχη ἢ σκέψι κι' ἄν πλανᾶ ἢ ἐλπίδα
Πῶς κάτι κρύβει ὁ νοῦς ἀληθινὸ,
Δὲν τρέφεται ἀπ' τῆς δόξας τὴν ἀχτίδα.

Χαμογελᾶ μέσα στὴ γῆ σ' ἄν τύχη
Νὰ 'δῆ κάτι νὰ λάμπη ἐδῶ μικρὸ
Κι' ἀγαπημένο τόσο ἀπὸ τὴν τύχη!

ΘΑΝΑΤΟΣ

Ανοίγει τώρα στο φτωχόν ή θύρα,
Τώρα ποῦ γύρω ό θάνατος μιλεῖ,
Κι από τὰ μάτια τ' ἄπονα, τὰ στεῖτα
Λές και ή θλίψη ντρέπεται νὰ βγή.

Όλα εἶν' ώραῖα, όλα λάμπουν γύρα
Κι' ἐμπρός στο έτοιμοθάνατο κορμί
Ἄψυχα εἶν' όλα κι' ἄσπλαχνη ἡ μοῖρα
Ποῦ σ' ἓνα τάφο τώρα τ' ὀδηγεῖ.

Και ό φτωχός ποῦ ὡς προχθές δειλιοῦσε
Τό χέρι του ν' ἀπλώση μπρός σ' αὐτόν
Κι ἀνώφελα τὸ ἔλεος ζητοῦσε:

«Δόστε ἓνα ροῦχο, λέει ποῦ τρεμουλιάζει
Τὸ σῶμα μου στὸν κόσμο τὸ σκληρὸ
Ἀπὸ τὰ πλούσια ὅπου ή γῆ σκεπάζει.»

ΣΚΟΡΠΙΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ

ΣΤΟ ΧΡΙΣΤΟ

Μαρτύριο

Λές και νὰ βλέπω τὸ αἷμα σου ἀκόμα
Τὸ Γολγοθᾶ ἀργὰ νὰ πορφυρώνη
Κί' ἓνα βωμό στῆς ἀτιμίας τὸ χῶμα
Ἡ θεία Σου πληγὴ ν' ἀναστηλώνη·

Πάνω ἀπ' ἐκεῖ τὸ θεῖό Σου τὸ ὄμμα
Μιὰ νέα αὐγὴ ἐξάνοιγε ν' ἀπλώνη
Τὸ πλειὸ λευκὸ καὶ γαλαζένιο χρῶμα
Γί' αὐτοὺς ποῦ ἐβλέπαν τόσο νὰ ματώνη

Τὸ μέτωπο ἐκεῖνο ποῦ στή σκέψι
Τοῦ οὐρανοῦ τὸ φῶς εἶχε κλεισμένο
Καὶ ποῦ τὸν κόσμος ἦλθε νὰ ἡμερέψη

Μ' ἓνα τοῦ νοῦ του ἄσβεστο σημάδι
Καὶ μὲ τὸ αἷμα ἐκεῖνο τ' ἀγιασμένο
Τὸν ἄνθρωπο ξυπνοῦσε ἀπὸ τὸν ἄδη

ΣΤΟ ΧΡΙΣΤΟ

Νίκη

Κ' ἦταν τοῦ δούλου ἄχαρ' ἡ ἡμέρα
Ὅταν ἐσὺ ἐφάνηκες στὴ γῆ·
Πάθη καὶ μίση ἐμούγκριζαν ὡς πέρα
Καὶ κάτι ἀγνὸ ἐγύρευε ἡ ψυχὴ.

Τῆς λευτεριᾶς οἱ ἦχοι μέσ' στὴ σφαῖρα
Ἄπ' τὴ δική Σου ἀντήχησαν φωνὴ
Καὶ μιὰ λευκὴ σημαία στὸν αἰθέρα
Ἐψώθηκε ἀπ' τοῦ τάφου τὴ σιγῇ·;

«Νίκη ἀπ' τὸν ἄδη, φώναζε ἡ ψυχὴ μας,
Ὅπου στεφάνι ἐπλεξε σκληρὸ
Στὸ νικητὴ, στὸν ἐλευθερωτὴ μας

Καὶ τώρα στὴ μετάνοια βυθισμένοι
Ποῦ νοιώθουμε στὰ στήθη ἓνα Θεό,
Σὲ μιᾶ σημαία ἄς ζοῦμε ἀδελφωμένοι.»

ΜΥΡΑ ΚΑΙ ΑΝΘΗ

Μύρα παντοῦ ἀνάκατα χυμένα
Τὴν κάθε μιὰ μυρώνουνε γωνιά·
Ρόδο, βιολέττες, κρῖνα σκορπισμένα
Κρυφομιλοῦν μέσ' στὴ βαθειὰ νυχτιά.

Ὁ ἥλιος τὰ θωρεῖ δροσολουσμένα
Καὶ τὰ φιλεῖ καὶ τὰ φιλεῖ θερμά
Κί' ἄλλα χλωμά, ἄλλα ροδοβαμένα
Χεῖλη δειλὰ ἀνοίγουν στὴ χαρά.

Μύρα παντοῦ, ἢ πλάσι μυρωμένη,
Ἀνασασμὸς ξεφεύγει ἀπ' τὴ ψυχὴ
Νὰ πάρη τὴ ζωὴ ποῦνε χυμένη

Στὸ ρόδο ποῦ τὸ χέρι θὲ νὰ κόψη,
Στὸν κρῖνο ποῦ θὰ γύρη σὰ θὰ ἰδῆ
Τοῦ ντροπιασμένου ἀνθρώπου ἐδῶ τὴν ὄψι.

ALFRED DE MUSSET

(Παράφρασις)

ΘΥΜΗΣΟΥ

Θυμήσου σὰν ἀνοίγει ἡ αὐγή
Στὸν ἥλιο ἐμπρὸς τὰ μαγικά της κάλλη
Κ' ἡ νύχτα σὰν προβαίνει σκεφτικὴ
Στοῦ ἀπείρου τὴν ὀλόφωτην ἀγκάλη·
Ὅταν στῆς τέρψις τῆ φωνῆ σφριγᾶ
Τὸ στῆθος σου κί ὁ πόθος τὸ φλογίζει,
Ἄκουσε μιὰ φωνὴ ἀπὸ μακρῶν
Σ' ἐσὲ νὰ ψιθυρίζη,
Θυμήσου.

Θυμήσου σὰν τὸ μαῦρο ριζικὸ
Γιὰ πάντα θὰ μᾶς ἔχη ξεχωρίση
Κί ὁ χρόνος καὶ τὸ δάκρυ τὸ πικρὸ
Τὴν κάθε ἐλπίδα θᾶχει ξεφυλλίση·
Τοῦ χωρισμοῦ τὴν ὑστερνὴ στιγμὴ
Καὶ τὴν ἀγάπη σκέψου τῆ θλιμμένη.
Ὅσο ἡ καρδιὰ θὰ πάλλη, θὰ πονῆ
Θὰ λήη ἀπελπισμένη,
Θυμήσου.

Θυμήσου σὰ στὸν τάφο ἐκεῖ βαθειὰ
Θ' ἀναπαυθῆ γιὰ πάντα ἡ καρδιὰ μου,
Ἄν κάποιος ἕνα λουλοῦδι ἐκεῖ σιμᾶ
Τὰ μύρα του σκορπίση ὀλόγυρά μου.
Δὲ θὰ μὲ ἰδῆς ποτέ, ἀλλ' ἡ ψυχὴ
Σὰν ἀδελφὴ πιστὴ θαρθῆ σ' ἐσένα
Μέσ' στὴ βαθειὰ τῆ νύχτα νὰ σοῦ εἰπῆ
Πικρὴ κί ἀπελπισμένη,
Θυμήσου.

ΔΥΟ ΡΟΔΑ

Στους αγαπητούς μου
Κωνσταντίνον και Ελένην Ματζαγριωτάκη

Δυὸ ρόδα μυριοπόθητα,
Δυὸ ρόδα ζηλεμένα
Κάθε νυχτιὰ καὶ κάθε αὐγή
Γέρνουνε ἐρωτεμένα
Καὶ κρυφολένε τῆς ζωῆς,
Τῆς ὠμορφιῆς τὰ χάρδια,
Τ' ἀνέφελα τὰ βράδουα
Ποῦ ἐζήσανε μαζί.

Τὸ ρόδο λέει τ' ὀλόλευκο:
«Ἐμένα ἢ μυρωμένη
Ἡ ρίζα μου ἐβλάστησε
Σὲ χώρα δοξασμένη
Ἀνδρείου χέρι ἐπότισε
Τὰ τρυφερὰ κλαδιά της
Γιὰ τοῦτο καὶ ἡ γενιά της
Περίσσια χρόνια ἀνθεῖ».

«Κ' ἐμένα, λέει τὸ φλογερὸ
Τὸ ρόδο, ἐκεῖ στὸ χῶμα
Ποῦ ἀνθίσει ἢ μαννοῦλα μου,
Θ' ἀντιλαλοῦν ἀκόμα
Τπα πλούτη, ἢ δόξα ποῦ ἄστραφτε
Στῆς μάνας μου τὰ κάλλη
Κ' ἢ πλούσια της ἢ ἀγκάλη
Ἐγέμιζε ἀπὸ ἀνθούς».

Γύρε σ' ἐμένα, ὀλόλευκο
Τριαντάφυλλο, ποῦ ἢ Χάρες,
Κόρες τοῦ Δία, σ' ἐστόλισαν
Μὲ μύριες δυὸ λαχτάρες,
Ποῦ ἐμάγεψαν τὰ κλώνια μου
Κί' ἀκίνητα σιμά σου
Ποθοῦν στῆς ὠμορφιάς σου
Νὰ ζήσουν τοὺς χυμούς».

GUGLIELMO FELICE DAMIANI

(Εκ τοῦ Ἰταλικοῦ)

ΤΑ ΜΑΤΙΑ

Ὡ μάτια, ἐσεῖς παρήγορη λαμπάδα,
Ποῦ τὴν ἐλπίδα μέσα μου ξυπνᾶτε,
Σὰ νᾶχετε κρυμμένη θεία λαμπράδα
Ἀπὸ χαρὰ γεμάτη σὰν κυττᾶτε.

Ὡ χᾶδια μου ἀπαλά, χρυσὴ ὠμορφάδα
Ποῦ ἀμέτρητες πληγές σ' ἐμὲ γεννᾶτε,
Ἐσεῖς, ἐσεῖς κάποια κρυφὴ γλυκάδα
Στῆς ὠργισμένες μέρες μου σκορπᾶτε.

Κί' ὅταν ἐσᾶς λαβαίνω γιὰ καθρέφτη,
Τὰ φτωχὰ τὰ δικά μου κατεβάζω
Καὶ μπροστὰ στὸ μυστήριό σας τρομάζω.

Ἐτσι μικροῦ παιδιοῦ τὸ χέρι πέφτει
Ἀνώφελα ὑψωμένο, δίχως ἔννοια
Γιὰ ν' ἀνοίξη μιὰ θύρα σιδερένια.

PHILEAS LEBESGUE

(Παράφρασις)

Η ΡΟΔΑΡΙΑ

Σὰ ροδαριὰ μὲ τ' ἄνθη τ' ἀνοιγμένα
Ἵπου στὸ χιόνι ὀλόγυρα εὐωδιάζει,
Σὰν ἄνθος τρυφερό, χλωμὴ παρθένα,
Τὸ γέλοιο σου, ἄχ! πόσο μὲ ταράζει.

Κ' ἡ ψυχὴ συλλογιέται τέτοια χάρι,
Τ' ἄνθος αὐτὸ σὰ ὄνειρου μελωδία,
Μὲ τῶν ματιῶν τὸ φῶς, μὲ τὴν καρδιά.

Σὰ μιὰν ἀχτίδα ὅπου ἀργὰ προβαίνει
Στὸ χιόνι ἀπάνω, σὰ δειλὴ ἀχτίδα,
Ἵτσι ἡ ματιὰ σου μένει χαραγμένη
Στὴν καρδιά μου, λευκὴ μου κορασίδα.

Λυώνει σὰ δάκρυ ἡ δύστυχη καρδιά μου,
Σὰν ὄνειρο γλυκὸ μὲ μιᾶς σκορποῦνε
Οἱ πόθοι καὶ τ' ἀμέτρητα φιλιὰ μου
Ποῦ τὴν πνοή σου ἀχόρταγα ποθοῦνε.

Θρηνεῖ ἡ ψυχὴ μου ἐκεῖ ποῦ ταξιδεύει,
Σὰ γιοῦλι ποῦ μιὰ νύχτα χιονισμένη
Μοσχοβολᾷ. Μὴν εἶν' ποῦ μὲ παιδεύει
Ἡ ἐνθύμισί σου, κόρη, ἡ μακρυσμένη

Ποῦ εἶνε ζωντανὴ κι' ὄνειρου μοιάζει;
Τὰ χεῖλη σου ἄχ! δός μου καὶ τὸ χέρι
Γιὰ νὰ γύρη ἡ καρδιά μου ποῦ στενάζει,
Μιὰ νύχτα μοναχὴ νὰ μὴ ὑποφέρη.

ARY – RENE D' YVERMONT
(Παράφρασις)

ΤΟ ΦΙΛΙ

Ἄν τῆς ἀγάπης τὸ γλυκὸ φιλι
Ποῦ ἀποκοιμίζει, ἐγεύτηκε ἡ ψυχὴ σου,
Καὶ ποῦ στῆς μέρας τῆ φεγγοβολῆ
Τ' ἄστρα σοῦ δείχνει μέσ' στὴν προσευχὴ σου,

Ἄχ! ἄσε τότε μ' ἓνα στεναγμὸ
Τὸ μύρο τῆς ψυχῆς νὰ ξεχειλίση
Καὶ μὲ τ' ἀγέρι στείλε τ' ἀπαλὸ
Τῆς κόρης τὴν πνοὴ νὰ μὲ φιλήση.

Κί' ὅταν θλιμμένη γέρνεις ντροπαλὴ
Κί' ἀγνὰ τὰ στήθη ὁ ἔρωτας σοῦ ζώνει,
Μιὰ μόνη σκέψι νᾶχης στὴν ψυχὴ
Γιατ' ἡ ἀγάπη ἀχόρταγα σκλαβώνει.

ARY – RENE D' YVERMONT
(Παράφρασις)

SUSPIRIA

Ἔσπερα ἀπὸ τὸ γέλοιο ποῦ ἀνθεῖ,
Τὸ δάκρυ ἀπλώνει τὴν ὑγρὴ σκιά του
Κί' ἀπ' τὴ χαρὰ που τὴν καρδιά ἀναζῆ,
Μαῦρος ὁ πόνος δείχνει τὴ θωριά του.

ὦ ποιητή! Πάρε τὴ λύρα πάλι
Κί' ἄς εἶνε ὑγρὴ ἀπὸ τὰ δάκρυά σου,
Τὸ γέλοιο μέσ' στὰ χεῖλη σου ἄς προβάλῃ
Ὅταν στενάζῃ καὶ βογγᾷ ἡ καρδιά σου.

Πάρε τὴ λύρα κί' ἄς βογγᾷ ἡ ψυχὴ μας,
Μονάχα αὐτὴ τοὺς πόνους μας γλυκαίνει,
Τίποτε μὴ ζητήσης στὴ ζωὴ μας,
Φεύγει ἡ χαρὰ καὶ τ' ὄνειρο μᾶς μένει.

Ἄν τὸ κῦμα βογγᾷ κί' ἄν κάθε αὐγὴ
Κρύβεται μέσ' στὴν ἄβυσσο τοῦ χρόνου,
Ψάλλει τοῦ Βάρδου ἡ ἀνήσυχη ψυχὴ
Τὸ τραγοῦδι τὸ πένθιμο τοῦ πόνου.

Εἰς τοὺς γάμους Κορνηλίας Α. Πρεβεζιώτου
καὶ Εμμανουήλ Τ. Ταβανιώτου

Ἀπ' τ' ἄνθη ποῦ μ' ἀφρόλευκη ὠμορφιά
Στολίσανε μὲ χάρι τὰ μαλλιά σας,
Λὲς κί' ἀντηχεῖ μιὰ μυστικὴ λαλιά
Ποῦ δένει πλειὸ σφιχτὰ τὰ ὄνειράτά σας.

Τὰ ὄνειράτα πού ἐφώτισε στὴ γῆ
Τοῦ Ὑμεναίου ἢ ἀτέλειωτη λαμπράδα,
Μὲ μιὰν ἄλλη ἐνώθηκαν ἀυγή,
Ποῦ χύνει φῶς στῆς γῆς τὴν ὠμορφάδα .

Ἡ ὠμορφιά, ποῦ ἀθάνατη γελᾷ
Καὶ μέσ' τὸ χῶμα κατοικιὰ δὲν ἔχει,
Στῆς σκέψις λαμπυρίζει τὰ φτερά
Κί' ὀλόφωτη στ' ἀστέρια πάντα τρέχει.

Τρέχει, κί' ἀπ' ἄλλον κόσμον μυστικὸ
Στὸ γάμο σας τὰ κρῖνα τῆς σκορπίζει
Ἐνώνει ἐδῶ τὸν κάθε σας παλμὸ
Καὶ στ' ἄνθη τὰ λευκὰ ζωὴ χαρίζει.

11 Δεκεμβρίου 1905.

ΑΝΘΗ ΚΑΙ ΔΑΚΡΥΑ

*Εἰς τὴν σκιὰν τοῦ Παναγῆ Σκαλτσούνη
Μεθ' ἱεράς εὐλαβείας προσφέρω.*

Ἄν μέσ' στή γῆ τὸ σῶμα σου ἐκοιμήθη,
Ὁ νοῦς σου, ἕνα σημάδι φωτεινὸ
Ἄνικητο ἀπ' τὸ χρόνο καὶ τὴ λήθη,
Θὰ λάμπη μέσ' στὸν κόσμον τὸ φθαρτό.

Σὺ δὲν ἀνήκεις στῆς φθορᾶς τὰ χέρια·
Ἡ ἀκοίμητη λαμπάδα τοῦ Καλοῦ
Κάποιο ναὸ φωτίζει ἐκεῖ στὰ αἰθέρια
Ποῦ ἐθεμελιώθη ἀπ' τὸ δικό σου νοῦ

Δάκρυ πικρὸ κί' ἀκοίμητο ποτίζει
Τ' ἄνθη τοῦ ἀκόμη τὰ νωπὰ,
Κί' ἂν πρόσκαιρα ἐδῶ μᾶς ξεχωρίζη
Ὁ θάνατος, οἱ πόθοι κ' ἡ καρδιά

Συντροφεμένοι τρέχουνε καὶ ζοῦνε
Μὲ τοὺς δικούς σου ἰδανικούς παλμούς,
Κί' ὅσοι θερμὰ σ' ἀγάπησαν, ζητοῦνε
Τὴ δύναμι στοὺς γύρω σπαραγμούς.

Τῆς δύναμις αὐτῆς Σὺ τὴν ἀχτίδα
Ἐκρῦβες μέσ' στὰ βάθη τῆς ψυχῆς
Γιὰ νὰ ὑμνῆς Τέχνη, Θεό, Πατρίδα,
Τέκνο ἀγνό, μιᾶς ἁγίας ἐποχῆς.

ὦ! ἄς ἀκούση ἡ ἀμόλυντη ψυχὴ σου
Κᾶτι ποῦ τώρα ἀπὸ τὴ γῆ ἀντηχεῖ
Ποῦνε πλασμένο ἀπ' τὴ γλυκειὰ πνοή σου
Καὶ μοιάζει μυρωμένη προσευχή,

Ὅπου τώρα ἀνεβαίνει ἐκεῖ στὰ ὕψη
Καὶ ὀδηγεῖ ἐνθυμήσεις ποθητές,
Ὅπου ἡ ψυχὴ μὲ ζήλεια εἶχε κρύψει
Παρηγοριὰ στὲς τόσες δυστυχίες.

ΠΑΥΛΟΣ ΜΕΛΑΣ

Μ' ένα θερμό της φίλημα ή φωτισμένη Ίδέα
Τὰ ὄνειρά σου ἀγκάλιαζε, κί ἀπόκρυφι παλμοί
Ἐζώνανε τή σκέψι σου, τὰ στήθη τὰ γενναῖα
Καί μιὰ φωνή αἰσθανόσουνα στοὺς λογισμοὺς νὰ ζῆ.

Γοργὸ τὸ βῆμα ἐπέταξε στή γῆ τὴ ματωμένη,
Μί' ἀχτίδα ὁ Ἄρης ἔριχνε γλυκὰ νὰ σ' ὀδηγᾷ
Κί' ἀπ' ἄλλον κόσμο ὁ Μπότσαρης μὲ ὄψι ἀνδρειωμένη,
Περὶφανος σοῦ χάριζε τῆς Νίκης τὰ φτερά.

Στὸ βογγητὸ ποῦ ὀλόγυρα ἀπ' τὴ σκλαβιά ἀντηχοῦσε,
Ἄνοιξες τὴν ἀγκάλη σου μὲ πόθο θεϊκὸ
Κ' ἐνῶ τὸ βόλι τ' ἄπιστο στὰ στήθη σου βογγοῦσε,
Μιὰ σπίθα ἐπῆρε ἡ λευτεριά μὲς' ἀπ' τὸ χῶμα αὐτό.

Καὶ τούτ' ἡ σπίθα ἀκοίμητα κάθε καρδιά θὰ ζώνη·
Μιὰν ἄκρην ἄφησες σ' ἐμᾶς γαλάζια, ἑλληνική,
Κ' ἐνῶ τὸ δάκρυ τὸ πικρὸ τὸ βλέμμα θὰ θολώνη,
Μιὰ Ἐλπίδα ἀπὸ τοὺς πόθους μας θὰ πέρνη τὴ ζωή.

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑΝ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΝ ΖΛΑΤΑΝΟΥ

Μέσ' στής Ἰδέας τ' ἄπλαστο τ' ἀγέρι
Εὐρέθηκε ὅταν σ' εἶδε ἡ ψυχὴ
Σὲ κάποιων κόσμων τ' ἄγνωστα τὰ μέρη
Φτερούγισαν οἱ κρύφιοι λογισμοί.

Καὶ σ' ἔβλεπαν τὰ μάτια ἀπὸ κεῖ πέρα
Ποτάμια ἀγάπης γύρω νὰ σκορπᾶς,
Ποτάμια ποῦ ἔχαρίζαν στήν ἡμέρα
Τραγούδια εἰρήνης κι' ἄσβεστης χαρᾶς.

Σ' εἶδα νὰ χύνῃς φλόγα ἀπ' τὰ στήθη
Γιὰ κάθε ἐδῶ μεγάλο κι' ἱερὸ
Κί' ἀπ' τὸ γλυκὸ τὸ μάτι σου ἐχύθη
Γιὰ τὸ φτωχὸ ἓνα δάκρυ σπλαχνικό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσσα:

Αθανασοπούλου Μαρία, «Παράδοση και πρωτοτυπία στα σονέτα του Καρυωτάκη», *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού και Γενικής Παιδείας, επιμ. Μαρία Στεφανοπούλου, Αθήνα: 1998.

_____, *Το ελληνικό σονέτο (1895 – 1936): Μια μελέτη ποιητικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011.

Ανώνυμη γραφούσα, «Ἡ προίκις τῆς γυναικὸς εἶναι θεσμὸς ὠφέλιμος ἢ ἐπιβλαβής;», *Ἐφημερίς των Κυριών*, 203, 10 – 3 – 1891.

Αρσενίου Ελισάβετ, «Τα κρόσσια του κειμένου: Πτυχές της ελληνικής γυναικείας γραφής», *Διαβάζω*, 401, Αθήνα, 1999.

Βαλερύ Πολ, *Επιλογή από το έργο του*, μτφ. Χαρά Μπανάκου – Καραγκούνη, Αθήνα: Στιγμή, 2007.

Βαρίκα Ελένη, *Ἡ Ἐξέγερση των Κυριών, Ἡ γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833 – 1907*, Αθήνα: Παπαζήση, 2011.

Βασιλειάδης Βασίλειος, *Ἡ ἰδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μεσοπολέμου για τη γυναικεία και την ανδρική λογοτεχνία*, διδ. Διατριβή, επιτροπή: Αμπατζοπούλου, Ιατρού, Καραόγλου, Λυκούργου, Μικέ, Φαρίνου – Μαλαματάρη, Φραντζή, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2006.

Βέλμος Νίκος, *Ποιήματα Δ. Παπαρρηγόπουλου, μεταφρασμένα στη δημοτική γλώσσα*, Αθήνα: 1955.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ἡ αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19^ο αιώνα. Ἡ μετρική θεωρία και πράξη του Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 7, 2000.

_____, «Ἡ μετρική θεωρία του Παλαμά», *Νεοελληνικά μετρικά*, επιμ.

Νάσος Βαγενάς, Ἡράκλειο: Ἰνστιτούτο Μεσογειακῶν Ἐρευνῶν, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1991.

Γιοφύλλης Φώτος, «Ἐλένη Σ. Λάμαρη, Ἡ αγαπημένη μαθήτριά του ποιητοῦ Στέφ. Μαρτζώκη», *Ἐλεύθερος Ἄνθρωπος*, Αθήναι, 1932.

Γκιόκα Ασπασία, Κατσιαμπούρα Ζωή, Καραγεωργίου Τασούλα, Μπεχλικούδη

- Δήμητρα Γ., Αλεξοπούλου Χρύσα Ευστ., Δανιήλ Ανθούλα, *Η χαμηλόφωνη τόλμη, Έξι λυρικές ποιήτριες του εικοστού αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία Α.Ε. ΝΙΚΑΣ, 2023.
- Γουλφ Βιρτζίνια, *Ένα δικό σου δωμάτιο*. Αθήνα: Ερατώ, 2021.
- Chantraine Pierre, *Ετυμολογικό λεξικό της αρχαίας ελληνικής: ιστορία των λέξεων*, επιμ. Γιώργος Παπαναστασίου, Δημήτριος Χρηστίδης, φιλ. επιμ. Ε. Δελιαλή Λιάπη, Ει. Κρίκη, Σ. Τσολάκη, μτφρ. Θανάσης Πέτρου, Γιώργος Δάρλας, Αθήνα: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, 2022.
- Creed Barbara, «Το τερατώδες – θηλυκό», *Το γέλιο της Μέδουσας*, μτφρ. Γωγώ Κατσούλη, Τζένη Κουντούρη Τσιάμη, Ειρήνη Σπανοπούλου, επιμ. Δήμητρα Γεωργιάδου, Αθήνα: Τοποβόρος, 2021.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, έκτη έκδοση, Αθήνα: Ίκαρος, 1975.
- Dyck Karen Van, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967 – 1990*, μτφ. Παλμύρα Ισχυρίδου, Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2002.
- Κάλβος Ανδρέας, *Η Λύρα*, προλ. Γιώργου Σεφέρη, Αλεξάνδρεια: Εκδόσεις Νεοαλεξανδρινών, 1942.
- Καρυωτάκης Κ. Γ., *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, τομ. πρώτος, Αθήνα: Ερμής, 1979.
- _____, *Ελεγεία και Σάτιρες*, πρόλ. Παντελής Μπουκάλας, Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 1998.
- _____, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1984.
- Κοκκινίδου, Α., «Ο λόγος του Άλλου, Φεμινισμός και Μεταμοντερνισμός», *Δίνη*, 9, 1977.
- Κωστόπουλος Φάνης, *Το αμφισβητησιακό σονέτο, Το σονέτο από τον Πετράρχη ως την ποίηση της αμφισβήτησης*, Αθήνα 1975.
- Kristeva Julia, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφ. Βασίλειος Πατσογιάννης, επιμ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα: Scripta, 2004.
- Λάμαρη Ελένη Σ., «Αικατερίνη Ζλατάνου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνστ. Φ. Σκόκου*, Αθήνα: Εστία, 1912.
- _____, *Ποιήματα*, Αθήνα: Τυπογραφείον Νομικής, 1911.
- _____, «Στέφανος Μαρτζώκης», *Αττική Τρις*, ΣΤ', αρ. 23, 1903.
- Λυμπέρη Κλεοπάτρα, *Το δεν είμαι ακόμα*, Αθήνα: Ικαρος, 2022.

- Μαντόγλου Αργυρώ, *Οι παπαγάλοι της γραφής, Διαβάζω*, 401, Αθήνα, 1999.
- Μαρκαντωνάτος Γ. Α., *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών και Φιλολογικών Όρων, Λογοτεχνική και Φιλολογική Ορολογία*, Αθήνα: Gutenberg, 2008.
- Μαρτζώκης Στέφανος, *Στίχοι Βάρβαροι και άλλα ποιήματα, εισαγωγή – επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2000.
- Μητσάκη Κάρολου, *Το σονέτο στην ελληνική ποίηση*, Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Γ. Φέξη, 1962.
- Μπάρρυ Πήτερ, *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013.
- Μπάτλερ Τζούντιθ, *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.
- Μποβουάρ ντε Σιμόν, *Το Δεύτερο Φύλο*, Αθήνα: Γλάρος, 1979.
- Μπραϊντόττι Ρόζι, *Νομαδικά υποκείμενα, ενσωμάτωση και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*, μτφρ. Αγγελική Σηφάκη, Ουρανία Τσιάκαλου, επιμ. Αγγελική Σηφάκη, Αθήνα: νήσος, 2014.
- Νοβάλις, *Η Προσδοκία, Χάινριχ Φον Οφτερντίνγκεν*, μτφ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Σμίλη, 2003.
- Ντελόπουλος Κ., *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, Αθήνα: Εστία, 2005.
- Ντόνοβαν, Τ., «Έξω από το δίχτυ: η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική», *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ. Μ. Newton, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.
- Ντουνιά Χριστίνα, «Η δεκαετία του 1920: από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα, προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Μουσείο Μπενάκη, 2012.
- Ξηραδάκη Κ., *Το Φεμινιστικό Κίνημα στην Ελλάδα*, Αθήνα: Γλάρος, 1988.
- Παλαμάς Κωστής, *Ταμβοί και ανάπαιστοι*, β' έκδοση, Αθήνα: Εκδότης Μιχαήλ Σ. Ζησάκης, 1920.
- Πανάς Φ., «Ελένη Λάμαρη: (Μετ'Εικόνας) και Ανεκδότων Ποιημάτων αυτής», *Ποικίλη Στοά*, Αθήνα: Εκ των Τυπογραφείων «Εστίας» και «Αυγής», 1914.
- «Πανδέκτης: Λάμαρη Ελένη», *Πανδέκτης – Ψηφιακός θησαυρός ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.

- Πολίτης Λ., *Μετρικά*, Αθήνα: Κωνσταντινίδης, 1980.
- Πολυχρονάκης Δ., *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά, Ερμηνευτική παρουσίαση του αισθητικού και του γλωσσικού του συστήματος*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.
- _____. *Όψεις της ρομαντικής ειρωνείας, Schiller – Schlegel – Hoffmann – Baudelaire*, Αθήνα: Ίνδικτος, 2007.
- _____. *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής, Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2015.
- Ρασιδάκη Αλεξάνδρα, *Υπό ρομαντική οπτική γωνία, Γερμανικός ρομαντισμός και Γεώργιος Βιζυηνός*, Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2019.
- Ρούσσου, Β. : «Κριτική κι ευαισθησία»: όροι και παραδείγματα κριτικής θεώρησης της γυναικείας ποίησης του 19ου αι.», *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό μέχρι σήμερα*, Πρακτικά ΙΓ' Επιστημονικής Συνάντησης Νεοελληνικού τομέα ΑΠΘ. Μνήμη Π. Μουλλά, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη – Κουλεδάκη, 2014.
- _____. «Μορφολογική ελευθερία και γυναικεία ποίηση στον 19ο και 20ό αιώνα. Από τον ρομαντισμό στη Μέλπω Αξιώτη», *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας, Μετρικά, Υφολογικά, Κριτικά, Μεταφραστικά*, Πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης 27 – 30 Μαρτίου 2014, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016.
- _____. *Ο μακρύς δρόμος της γυναικείας ελληνικής ποιητικής παράδοσης από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, διδ. Διατριβή, επιτροπή: Σοφία Ντενίση, Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, Κατερίνα Δαλακούρα, Αθήνα: ΑΣΚΤ, 2017.
- _____. «Συνέχειες και ασυνέχειες στη γυναικεία ποίηση του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα», Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204 – 2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Αθήνα, 2015.
- Σοπενχάουερ Άρτουρ, *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, μέρος Α', Βιβλία Α' & Β', μτφ. Βάλια Κακοσίμου – Δημήτρης Υφαντής, εισαγωγή – σχόλια – ; επίμετρο: Δημήτρης Υφαντής, επιμ.: Δημήτρης Υφαντής, Αθήνα: ΡΟΕΣ, 2020.
- Σίλλερ Φον Φ., *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, Αθήνα: Στιγμή, 1985.
- Cixous Helene, *Το γέλιο της Μέδουσας*, μτφρ. Γωγώ Κατσούλη, Τζένη Κουντούρη

- Τσιάμη, Ειρήνη Σπανοπούλου, Αθήνα: Τοποβόρος, 2021.
- Σπαταλάς Γ., *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
- Στεργιόπουλος Κώστας, «Εισαγωγή», *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία, Γραμματολογία*, επιμ. Κώστα Στεργιόπουλου, Αθήνα: Σοκόλης, 1990.
- Saïd S., Trédé M., Boulluec A. Le, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Γ. Ξανθάκη – Καραμάνου, Δ. Τσιλιβερδής, Β. Πόθου, επιστημ. επιμ. Γ. Ξανθάκη – Καραμάνου, τομ. 1ος, Αθήνα: Παπαζήση, 2001.
- Ταμπούκου Μ., «Χαρτογραφώντας τον εαυτό της, Προσεγγίσεις της γυναικείας ύπαρξης στην εκπαίδευση μέσα από αυτοβιογραφικά κείμενα», *Δίμη*, 9, 1997.
- Ταρσούλη Α., *Ελληνίδες Ποιήτριες: 1857 – 1940*, Αθήνα: Αθήναι, 1951.
- Τσάτσος Κ., «Οι ώρες της συλλογής, η Φοινικιά», *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά*, επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης, ΠΕΚ, 2016.
- Freud Sigmund, *Ο ποιητής και η φαντασίωση*, Αθήνα: Πλέθρον, 2011.
- Χατζηβογιατζή Ο. Δ., *Αναζητώντας τη γυναικεία ποίηση στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Μια καταγραφή της εργογραφίας αλλά και της κριτικής πρόσληψης των Ελληνίδων ποιητριών*, διδ. Διατριβή, Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2018.
- Χατζόπουλος Δημήτριος (Μποέμ), *Ο Ροϊδης για τις γράφουσες ελληνίδες και οι συνεντεύξεις τους στον Μποέμ*, επιμ. Γιάννης Βογιατζής, Αθήνα: Ηριδανός, 2019.

Ξενόγλωσση:

- Benstock Shari, *Women of the Left Bank*, Austin: University of Texas Press, 1987.
- Berg L. Elizabeth, «Iconoclastic Moments: Reading the Sonnets for Helene, Writing the Portuguese Letters», *The poetics of gender*, edit. Miller K. Nancy, NY: Columbia University Press, 1986.
- Eagleton Mary, *Feminist Literary Theory, A Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Felski Rita, *Literature after feminism*, USA: The University of Chicago Press, 2003.
- Irigaray Luce, *This sex which is not one*, NY: Cornell University Press, 1985.
- Iser Wolfgang, *The Act of Reading*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press,

1978.

Kristeva Julia, *La Revolution du langage poetique*, Paris: Seuil, 1974.

Shohet Lauren, «Women's elegy: Early Modern», *The Oxford handbook of The elegy*, edit. Weisman, Karen Οξφόρδη: Oxford University Press, 2010.

Showalter Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, London: Virago, 1978.

Felski Rita, *Literature after feminism*, USA: The University of Chicago Press, 2003.

Ηλεκτρονικές πηγές:

[Σκέψεις διαβάτου | Lebesque | Πινακοθήκη \(upatras.gr\)](#)

[Σπύρος Χαιρέτης – Ξαναγνωρίζοντας τα πεζογραφήματα \(1964-1974\) του Γιώργου Ιωάννου: | Φρέαρ \(frear.gr\)](#)

[Φανταστικό ταξίδι | Βερανζέρος | Μπουκέτο \(upatras.gr\)](#)

[\(6\) Φωτεινή Οικονομίδου: μια ξεχασμένη ποιήτρια του 19ου αι. | Barbara Roussou - Academia.edu](#)

[wittig - the mark of gender.pdf \(unito.it\)](#)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά στη μελέτη του ποιητικού έργου της ποιήτριας Ελένης Σ. Λάμαρη (1878/ 80 – 1912) υπό το πρίσμα μιας φεμινιστικής προσέγγισης. Γίνεται αναφορά στον χαρακτήρα της ποίησης των γυναικών στις αρχές του 20ου αι. καθώς και στην πρόσληψή της από την κριτική. Μελετώνται τα αίτια που συνέβαλαν στην αποσιώπηση της ποιήτριας από τα λογοτεχνικά δίκτυα της εποχής της καθώς και στην απουσία της από την ιστοριογραφία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας έως σήμερα. Συζητάται, επίσης, η χρήση του ιδιαίτερου είδους του σονέτου, η επιλογή του από γυναίκες ποιήτριες εστιάζοντας στην Ελένη Λάμαρη. Διαπίστωση αποτελεί ότι μέσω της ανάλυσης των σονέτων και των ποιημάτων της εν λόγω ποιήτριας αποκαλύπτεται η σιωπηρή προσπάθειά της να συμπορευτεί και να συνομιλήσει με τους ήδη καθιερωμένους Έλληνες ποιητές επιβεβαιώνοντας, ταυτοχρόνως, με όχημα τη γραφή της, τη δυσμενή θέση που κατείχε στα ποιητικά τεκταινόμενα λόγω της έμφυλης ταυτότητάς της. Η μελέτη, συνεπώς, εστιάζει στον εντοπισμό του λογοτεχνικού πεδίου των αρχών του 20ου αιώνα, με την είσοδο του φεμινισμού στον ελλαδικό χώρο, έχοντας σαφή προσανατολισμό στο ζήτημα της φυσικοποίησης των έμφυλων χαρακτηριστικών ως τόπων ποιητικής γραφής που προέτασσε η κριτική. Στη συνέχεια επιχειρείται ανάλυση και ερμηνεία των έργων της Ελένης Σ. Λάμαρη που ανήκουν στη μοναδική συλλογή της με τίτλο Ποιήματα. Η προσέγγιση που ακολουθείται γεννά την πεποίθηση ότι η ποιήτρια αναζητά διαρκώς έναν νέο, προσωπικό χώρο αναπαράστασης της συγγραφικής της δραστηριότητας επιχειρώντας να χτίσει το ποιητικό της υποκείμενο. Οδηγούμαστε στην υποστήριξη της θέσης ότι το σύνολο του έργου της ποιήτριας διαπνεόταν από μια ορμή πρωτοφεμινισμού.

Λέξεις κλειδιά: ποίηση, γυναικεία ποίηση, φεμινιστική κριτική, σονέτο

SUMMARY

This master thesis concerns the poetic work of the poetess Eleni S. Lamari (1878/ 80 – 1912) under the interpretation of a feminist approach. Firstly, I mention the character of feminine poetry at the beginning of the 20th century and its critical reception. Then, I indicate the reasons that contributed to the omission of the poetess from the literary networks of her time and her absence from the historiography of Modern Greek Literature until today. Also, another aspect of this study is the use of the particular genre of the sonnet and its selection by female poets, focusing on Eleni Lamari. Through the analysis of the sonnets and poems of Eleni Lamari, I reveal her implicit attempt to associate and converse with the already established Greek poets, confirming, at the same time, through her writing, the unfavorable position that she possessed because of her gender identity. Therefore, I focus on the identification of the literary field of the beginning of the 20th-century means of the entry of feminism into Greek intellectual society, having a clear orientation to the question of the naturalization of gender characteristics as topos of poetic writing proposed by criticism. The central part of this study is an attempt at an indicative analysis and interpretation of the works of Eleni S. Lamari that belong to her unique collection, entitled "Poems" («Ποιήματα»). This approach bears out that the poetess tries to find constantly one new, personal space, in which she tries to build her unique poetic subject (representation of her authorial act). To sum up, I conclude that we can detect a proto-feministic impulse in the entire work of the poetess.

Keywords: poetry, women's poetry, feminist critic, sonnet