



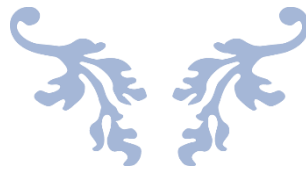
Πανεπιστήμιο Κρήτης

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Φιλολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας



Διπλωματική Εργασία

---

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΧΑΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΑΝΚΑ ΠΟΙΗΣΗ:**

---

Από τον Μεσοπόλεμο στη «Γενιά» του '70



Συντάκτης: Βασίλης Πετικάς

Αριθμός Μητρώου: 0736

Επιβλέπων Καθηγητής: Δημήτρης Πολυχρονάκης

Ρέθυμνο – Πτολεμαΐδα – Αθήνα, Απρίλιος 2019

---

 Περίληψη
 

---

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται για πρώτη φορά στα νεοελληνικά γράμματα μια πρώτη συνολική διερεύνηση της ελληνικής ποιητικής παραγωγής των χάικου και τάνια, των δυο δημοφιλέστερων ειδών της κλασικής λυρικής ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης. Στα έξι κεφάλαια της εργασίας ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει τους διαφορετικούς δρόμους και τις εναλλακτικές καλλιτεχνικές και αισθητικές προτιμήσεις μιας σειράς δημιουργών στα πλαίσια πέντε ελληνικών ποιητικών “γενεών”, οι οποίοι στη μακρά πορεία της ποιητικής τους διαδρομής ασχολήθηκαν συστηματικά ή περιστασιακά με τις δυο ιαπωνικές φόρμες. Τα δυο εισαγωγικά κεφάλαια αφορούν τις βασικές αρχές που διέπουν τα δυο ιαπωνικά είδη, μια σύντομη ιστορική επισκόπηση των δυο ειδών (κυρίως του χάικου) και μια ανασκόπηση των διάυλων επικοινωνιών των δυτικών δημιουργών με την ιαπωνική καλλιτεχνική παράδοση, ώστε να γίνουν ορατές οι αιτίες, οι συνθήκες και οι τρόποι με τους οποίους οι Έλληνες δημιουργοί επέλεξαν τις δυο φόρμες για να εκφράσουν τους ποιητικούς τους οραματισμούς. Τα επόμενα τέσσερα κεφάλαια αφορούν την πρόσληψη των δυο ειδών από τους Έλληνες ποιητές, ξεκινώντας από τους πρώτους πειραματισμούς της νεοσυμβολιστικής ποιητικής «γενιάς» του Μεσοπολέμου και φτάνοντας ως τις νεοφορμαλιστικές τάσεις και τους μεταμοντέρνους πειραματισμούς της ποιητικής «γενιάς» του '70. Στην εργασία εξετάζεται η παραγωγή των χάικου και τάνια ή ολιγόστιχων ποιητικών ειδών (μονόστιχων, δίστιχων, τρίστιχων ποιημάτων) που ειδολογικά γειτνιάζουν με τις δυο ιαπωνικές φόρμες, λαμβάνοντας υπόψη κάθε φορά το διαφορετικό αισθητικό κλίμα και τις διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις κάθε εποχής, το ποιητικό υπόβαθρο και την ιδιοσυγκρασιακή ταυτότητα εκάστου δημιουργού από το 1925 ως τις μέρες μας. Ακολουθώντας το δεδομένο γενεαλογικό γραμματολογικό σχήμα αναφορών ώστε να δημιουργείται η αίσθηση της γραμμικής ιστορικής και λογοτεχνικής εξέλιξης των γεγονότων, στην παρούσα εργασία εξετάζεται η κύρια παραγωγή των εξής ποιητών: Γ. Θ. Σταυρόπουλου, Νικόλαου Χάγερ – Μπουφίδη, Παύλου Κριναίου – Μιχαηλίδη, Γιώργου Σεφέρη, Δ.Ι. Αντωνίου, Ζήσιμου Λορεντζάτου, Μάτσης Χατζηλαζάρου, Ανέστη Ευαγγέλου, Τάσου Κόρφη, Γιώργη Παυλόπουλου, Γιώργου Γεωργούση, Γιώργου Βέη, Νίκου Β. Λαδά, Νάσου Βαγενά, Μιχάλη Γιαννά, Αργύρη Χιόνη, Χρήστου Τουμανίδη, Γιάννη Πατίλη και οι εκλεκτικές συγγένειες κάποιων εξ αυτών με την ολιγόστιχη ποιητική του Ντίνου Χριστιανόπουλου και του Γιάννη Ρίτσου.

**Λέξεις Κλειδιά:** χάικου, τάνια, ολιγόστιχη ποίηση, γιρεγκερία, μονόστιχη ποίηση, δίστιχα δημοτικής παράδοσης, λυρική ποίηση, φυσιολατρία, πλούσια εικονοποιία, ελληνικότητα,

Ιαπωνία, ιαπωνισμός, οριενταλισμός, εξωτισμός, συμβολισμός, νεοσυμβολισμός, εικονισμός, βορτικισμός, μοντερνισμός, μινιμαλισμός, μεταμοντερνισμός, νεοφορμαλισμός, ποιητική «γενιά» του Μεσοπολέμου, ποιητική «γενιά» του '30, Α' και Β' Μεταπολεμικές ποιητικές «γενιές», ποιητική «γενιά» του '70.

---

Τίτλος, Περίληψη και Λέξεις Κλειδιά στην Αγγλική Γλώσσα

---

### **Title of Master Thesis:**

Introduction to Modern Greek haiku and tanka poetry: from the Interwar poetic period to the poetic “generation” of the '70s.

### **Abstract**

This master thesis attempts for the first time in Modern Greek letters a first comprehensive investigation of Greek poetic production of haiku and tanka, the two most popular genres of classical lyrical Japanese poetry tradition. In the six chapters of this paper the reader has the opportunity to follow the different streets and the alternative artistic and aesthetic preferences of a number of creators within five Greek poetic “generations”, who in the long course of their poetic journey systematically or occasionally dealt with the two Japanese forms. The two introductory chapters refer to the basic principles governing the two Japanese species, a brief historical overview of the two species (mainly haiku), and a review of western artists' communication channels with Japanese artistic traditions to make the causes, conditions and ways in which Greek creators chose the two forms as a means of their poetic expression. The next four chapters concern the recruitment of the two species by the Greek poets, starting with the first experiments of the new-symbolism poetic "generation" of the interwar period and reaching to the new formalist tendencies and post-modern experiments of the poetic "generation" of the '70s. The work examines the production of haiku and tanka or very short poetic genres (one verse poems, two or three lines poems) that are adjacent to the two Japanese forms, taking into account the different aesthetic climate and the alternative artistic trends of each era, the poetic background and the idiosyncratic identity of each creator from 1925 to the present day. Following the given herd literature references in order to create a sense of the linear historical and literary evolution of the events, the present study exams the main production of the following poets: Y. Th. Stavropoulos, Nikolaos Hayer - Boufidis, Pavlos Krinaios - Michailidis, Yiorgos

Seferis, D.I. Antoniou, Zisimos Lorentzatos, Matsi Chatzilazarou, Anestis Evangelou, Tasos Korfis, Yiorgis Pavlopoulos, Yiorgos Georgousis, Yiorgos Veis, Nikolaos V. Ladas, Nasos Vagenas, Mihalis Ganas, Argyris Hionis, Christos Toumanidis, Yiannis Patilis and the eclectic affinities some of them with the short poetry of Dinos Christianopoulos and Yiannis Ritsos.

**Key words:** haiku, tanka, short poetry, greguerias, one verse poems, two verse poems by Greek folk tradition, lyrical poetry, naturalism, rich iconography, greek-centered poetry, Japan, Japanism, orientalism, exoticism, symbolism, new-symbolism, imagism, vorticism, modernism, minimalism, postmodernism, new-formalism, poetic “generation” of the interwar period, poetic "generation" of the '30s, A and B post-war poetic "generations", poetic "generation" of the '70s.

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	7
<b>Κεφάλαιο 1. Από την κλασική στη μοντέρνα ιαπωνική ποιητική παράδοση</b>	
1.1. Οι βασικές αρχές.....	12
1.2. Σταθμοί στην ιστορία της ιαπωνικής χάικου και τάνκα ποίησης.....	22
<b>Κεφάλαιο 2. Από την Άπω Ανατολή στη Δύση: Η ανακάλυψη της Ιαπωνίας, οι δυτικές αναπαραστάσεις της και το χάικου στο άρμα των μοντερνιστικών λογοτεχνικών πειραματισμών.....</b>	<b>41</b>
<b>Κεφάλαιο 3. Η είσοδος της ιαπωνικής ποίησης στην Ελλάδα των νεοσυμβολιστικών πειραματισμών.....</b>	<b>59</b>
3.1. Τα «Χάικου» των Γιώργου Θ. Σταυρόπουλου, Νικόλαου Χάγερ - Μπουφίδη και Παύλου Κριναίου – Μιχαηλίδη.....	64
<b>Κεφάλαιο 4. Δημιουργική πρόσληψη, ανάπλαση και καθιέρωση του είδους από τη «Γενιά» του '30.</b>	
4.1. Μοντερνισμός, ακαριαίος στοχασμός και υπαρξιακές αγωνίες στα χάικου του Γιώργου Σεφέρη.....	72
4.2. Εξωτισμός, φυσιολατρία και εικαστική προοπτική στα χάικου και τάνκα του Δ.Ι. Αντωνίου.....	80
4.3. Μεταξύ σοβαρού και χαριέντος: τα χάικου στο <i>Αλφαβητάρι</i> του Ζήσιμου Λορεντζάτου.....	88
4.4. Τα ύστερα τριστιχα «σαν χάικου» της Μάτσης Χατζηλαζάρου.....	93
<b>Κεφάλαιο 5. Τα χάικου της Α' και Β' Μεταπολεμικής Γενιάς.</b>	
5.1. Το υπαρξιακό άγχος, ο κοινωνικοπολιτικός στοχασμός και η τραυματική εμπειρία του έρωτα στα χάικου του Ανέστη Ευαγγέλου.....	95
5.2. Πλούσια εικονοποιία, νεοφορμαλιστικές τάσεις και στροφή στην ελληνική δημοτική παράδοση στα χάικου και <i>Graffiti</i> του Τάσου Κόρφη.....	100

5.3. Μεσογειακό βάθος, φυσιολατρία και ερωτικά άλγη στα λυρικά χάικου του Γιώργη Παυλόπουλου.....	106
5.4. Οι ελληνοκεντρικές μικρογραφίες των θεματικών τοπίων της ποίησης του Γιώργου Γεωργούση: μια ιδιότυπη πρόσληψη της ιαπωνικής φόρμας.....	109
<b>Κεφάλαιο 6. Το χάικου στη «Γενιά του '70: Μετασχηματισμοί, νεοφορμαλιστικές τάσεις και αναβιώσεις παραδοσιακών μορφών ποίησης (1970 – 2018).....</b>	<b>134</b>
6.1. Ολιγόστιχη ποίηση, χάικου και τάνκα στις αρχές του '70: Γιώργος Βέης, Νίκος Λαδάς, Διονύσης Καψάλης και άλλοι.....	141
6.2. Ανατρέποντας τις παραδοσιακές συμβάσεις του ποιητικού λόγου: ειδολογικές ακροβασίες στα «χάικου» του Νάσου Βαγενά.....	148
6.3. Στα λυρικά μονοπάτια της ελληνικής ποιητικής παράδοσης: Τα ολιγόστιχα ποιήματα του Μιχάλη Γιανά.....	154
6.4. Λεκτικές μικρογραφίες τοπίων της ψυχής: Η επιτηδευμένη συρρίκνωση του πνευματικού στοχασμού στα <i>Ιδεογράμματα</i> του Αργύρη Χιόνη.....	161
6.5. Η αναβίωση των κλασικών προτύπων και το αισθητικό υπόβαθρο της ολιγόστιχης ποίησης του Γιάννη Ρίτσου στα χάικου του Χρήστου Τουμανίδη.....	165
6.6. Γράφοντας χάικου στις μέρες μας: Κινηματογραφικά εφέ, πορνογραφικά comics και φωτογραφικά στιγμιότυπα των polaroid καμερών στα ερωτικά χάικου του Γιάννη Πατίλη.....	177
<b>Επίλογος.....</b>	<b>185</b>
<b>Βιβλιογραφικός Κατάλογος Αναφορών.....</b>	<b>191</b>

Στην Ελένη και στον Βαγγέλη

## Πρόλογος

*Οὐκ ἐν τῷ μεγάλῳ τὸ εὖ κείμενον εἶναι,  
ἀλλὰ ἐν τῷ εὖ τὸ μέγα*  
(Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 14, 629a-b).

Άραγε είχε επίγνωση ο αυλητής Καφισίας, όταν επέπληττε τον οχλαγωγό μαθητή του, σε ποιον βαθμό θα επηρέαζε την αισθητική αντίληψη των επερχόμενων γενεών περί της σπουδαιότητας του ποσοτικά και συνάμα ποιοτικού μικρού; Ο μινιμαλισμός, ως αισθητικό ρεύμα, μπορεί στις μέρες μας να θεωρείται ξεπερασμένος και τη θέση του να έχουν καταλάβει ακριβώς αντίθετες αισθητικές προτιμήσεις, όπως το *mix and match* ή το *extravagant*, όμως δεν παύει να αποτελεί κλασική πολιτισμική αρετή τόσο του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού πνεύματος όσο και της ανατολικής φιλοσοφικής παράδοσης. Και εννοώ κλασική υπό την έννοια της αξίας που υπερβαίνει τα σύνορα του ιστορικού χρόνου και του κοινωνικού χρόνου, η οποία επανέρχεται σποραδικά στις ποικίλες πολιτισμικές πραγματώσεις του σύγχρονου πολιτισμού.

Αν αναζητούμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγχρονου πολιτισμού που απηχεί αυτήν την αντίληψη αυτόματα οδηγούμαστε στον ιαπωνικό πολιτισμό, ο οποίος ιδιосυγκρασιακά κυοφορεί τις αρετές της λιτότητας και της απλότητας τόσο στη γλώσσα όσο και στο σύνολο των τεχνών και των εκδηλώσεών του, όπως τις γνωρίζουμε μέσα από την προβολή των κοινωνικών εθνικών του αναπαραστάσεων. Η επαφή των Δυτικών με την Άπω Ανατολή πραγματοποιήθηκε σε μια ιστορική περίοδο που ο δυτικός πολιτισμός γνώριζε τη ραγδαία βιομηχανική του άνθιση, η οποία επέφερε και την αντίστοιχη υλιστική θέαση της ζωής. Το κοίταγμα ενός προβιομηχανικού πολιτισμού σαν της Ιαπωνίας επανάφερε στο προσκήνιο την ανάγκη αναζήτησης των βασικών αρχών που διέπουν την ύπαρξη με τους όρους της ανατολικής φιλοσοφίας και ιδιαίτερα του βουδιστικού Ζεν. Σύμφωνα με τις αρχές του Ζεν ενάρετος άνθρωπος είναι εκείνος που έρχεται κοντά στη φύση, τη μητέρα της ύπαρξης. Το άτομο που βρίσκεται ανεξαρτημένο από τα υλικά αγαθά και απογυμνωμένο από ισχυρές φιλοσοφικές και διανοητικές πεποιθήσεις είναι αυτό που θα κατακτήσει και τους ύψιστους βαθμούς πνευματικότητας, αυτό που θα ανακαλύψει την αλήθεια και το νόημα της ζωής. Αυτές οι αρχές μπορεί να άρχισαν να εκδηλώνονται σποραδικά στις τέχνες κατά την πρώτη εικοσαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ωστόσο κατάφεραν να αποκτήσουν σημαντικό έρεισμα γύρω στη δεκαετία του '60, όπου η τέχνη του ελάχιστου, το αφαιρετικό εκείνο κίνημα των εικαστικών και πλαστικών τεχνών, ο μινιμαλισμός, με αισθητική αρχή τη θέση: «Less is more, less but better» οδήγησε και τη λογοτεχνία στη βαθμιαία μορφική και νοηματική συμπύκνωση των εκδηλώσεών της.



Στο αποκορύφωμα των εκδηλώσεων αυτής της τάσης συρρίκνωσης του λογοτεχνικού λόγου, μια νέα εφεύρεση, το διαδικτυο, ήρθε με τις απαιτήσεις του να κανονικοποιήσει τις αρετές του συμπυκνωμένου λόγου. Και αυτό γιατί η λειτουργία της γλώσσας στις διάφορες πτυχές της διαδικτυακής περιήγησης -κατά κοινή ομολογία- απαιτεί ταχύτητα και οικονομία χώρου και χρόνου, επηρεάζοντας αυτόματα και την αναγνωστική πρόσληψη. Οι σύντομες πεζογραφικές και ποιητικές φόρμες ήρθαν στο προσκήνιο εναρμονισμένες πλήρως με τις απαιτήσεις της νέας εποχής. Η απόλυτη ελευθερία χρήσης του διαδικτύου, η ευκολία σύνταξης και η ανέξοδη δημοσίευση κειμένων κάθε μορφής έδωσε την ευκαιρία στον κάθε συμμετέχοντα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης να αποτυπώσει τον λογισμό του ανεξαρτήτως των καλλιτεχνικών του επιδιώξεων. Βέβαιο είναι πως το διαδικτυο έδωσε την ευκαιρία στη λογοτεχνία να επανακτήσει τον επικοινωνιακό χαρακτήρα και τον κοινωνικό ρόλο που είχε σε παλιότερες εποχές.<sup>1</sup>

Αναντίρρητα η υπερπροσφορά πληροφοριών που προσφέρει ο νέος ψηφιακός κόσμος και ο βομβαρδισμός του ανθρώπινου νου από τις άπειρες ψηφιακές επιλογές (κείμενο, εικόνα, βίντεο) επέφερε την αντίστοιχη ανάγκη απεργλωτισμού μέσω της έμφασης στην αποσπασματική, συνθηματική, γνωμολογική, πάντως σίγουρα σύντομη λογοτεχνική παραγωγή, η οποία προσφέρει άμεσα την ψευδαίσθηση της γνώσης και της εμπειρικής πρόσληψης της τέχνης ως βιώματος. Η μανιώδης κατανάλωση ιδεών είναι απόρροια της καταναλωτικής αμετροέπειας της σύγχρονης κοινωνίας. Μέσα στο χάος της ακατάσχετης φλυαρίας των κοινωνικών μέσων δεν πρέπει να παραγνωρίζεται η διπλή όψη των πραγμάτων. Αν το διαδικτυο έφερε κάτι στο προσκήνιο είναι η μικρή φόρμα με τη φυσική ταχύτητά της και την άμεση πρόσβαση στο περιεχόμενό της. Παράλληλα όμως έλυσε και μια προκατάληψη: το σύντομο και συνάμα περιεκτικό λογοτεχνικό δημιούργημα μπορεί πλέον να ορίζει με την απλότητα του στοχασμού του το υφολογικό στίγμα ενός σημαντικού δημιουργού.

Δυο από τα ολιγόστιχα είδη που καλλιεργούνται συστηματικά και γνωρίζουν τεράστια άνθιση παγκοσμίως τόσο διαδικτυακά όσο και εκδοτικά είναι και τα ιαπωνικής καταγωγής ποιητικά είδη: το χάικου και το κατά δεκατέσσερις συλλαβές εκτενέστερό του τάνκα. Τα συγκεκριμένα είδη ανακαλύφθηκαν για πρώτη φορά από τους αγγλόφωνους περιηγητές,

<sup>1</sup> Αποστολίδου, Βενετία, «Η ποίηση στο Facebook», <https://www.oanagnostis.gr>. Μπασκόζος, Ν.Γ., «Η ποίηση στο Facebook: για όλες τις ανάγκες», <https://www.oanagnostis.gr/>. Πουλιάκος, Νέστωρας, Ξηρογιάννη, Ασημίνα, Λιναρδάκη, Χριστίνα, Γκέζος, Αρμάντο – Χρήστος, Τσαλαπάτης, Θωμάς και Αγγέλου, Δήμητρα, «Η ποίηση στα χρόνια του διαδικτύου» από την Ημερίδα της 29/10/2014 στο Polis Art Café που διοργανώθηκε από το περιοδικό Vaxxikon.gr και τα blogs: varelaki.blogspot.gr και stigmalogou.blogspot.gr. Για μια τυχαία προσπέλαση σε κάποια από τα πιο δημιουργικά ποιητικά ιστολόγια, βλ: *Caricature of intimacy* της Τσεβής Τζίτζικου, *Cenicero* της Μέλπως Μεντέ, *Rhythm And Poetry* του Παράταρου.

εμπόρους και διπλωμάτες που κατέφθασαν στην Ιαπωνία πριν από περίπου εκατό εβδομήντα χρόνια. Στις αρχές του περασμένου αιώνα γνώρισαν την πρώτη τους διάδοση και κατάφεραν να αποκτήσουν την ειδολογική τους αυτονομία ενταγμένα στο κλίμα των πνευματικών ζυμώσεων και πραγματώσεων της ευρωπαϊκής και αμερικανικής λογοτεχνίας, οι οποίες βίωναν τις νεωτερικές προκλήσεις που έφερε το ρεύμα του μοντερνισμού. Η ελληνική ποίηση, πιστή ακόλουθος των πνευματικών εξελίξεων, δεν άφησε απάτητο και αυτό το μονοπάτι. Παρά τη μικρή χρονολογική καθυστέρηση - δεδομένων των ιστορικών συγκυριών - ακολούθησε πιστά το δρόμο που χάραξαν οι πρωτεργάτες του είδους και κατόρθωσε να παραδώσει μια διόλου ευκαταφρόνητη – ποσοτικά και ποιοτικά – παραγωγή, διαμορφώνοντας τις βάσεις της σύγχρονης δημιουργίας.

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα μια συνολική θεώρηση των δυο ειδών από τις πρώτες προσπάθειες στην περίοδο του Μεσοπολέμου ως την δημιουργική αξιοποίησή τους από τους ποιητές της «Γενιάς» του '70. Η εργασία ονομάστηκε εισαγωγή, γιατί πρωταρχικά στοχεύει στο να αναδείξει βασικές πτυχές και εκφάνσεις των δυο ειδών στο πέρασμα σχεδόν ενός αιώνα από τις πρώτες εκδηλώσεις τους στον ελληνικό ποιητικό λόγο και δευτερευόντως να θέσει τις βάσεις ερευνητικής ανάλυσης ενός ιδιαίτερου θέματος που τυγχάνει να παρουσιάζει σημαντικού βιβλιογραφικού κενού στην ελληνική γλώσσα. Φυσικά, δεν πρόκειται για μια εξαντλητική εξέταση της ιστορικής πορείας των δυο ειδών λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων μιας πλήρους αποδελτίωσης του περιοδικού τύπου, η οποία πιθανώς να πρόσφερε περαιτέρω πτυχές της παρουσίας τους στην ελληνική ποίηση. Η παρούσα διπλωματική εργασία φιλοδοξεί να προσφέρει στα περιορισμένα χρονικά και χωρικά όρια που κυμαίνεται μια εισαγωγή, η οποία εξετάζει τα κομβικότερα σημεία ενός ποιητικού φαινομένου που γνωρίζει σημαντική άνθιση στη σύγχρονη ελληνική ποιητική παραγωγή.

Στις δυο ενότητες του πρώτου κεφαλαίου παρουσιάζονται οι βασικές αρχές και μια επισκόπηση των βασικών σταθμών της ιαπωνικής λυρικής ποίησης, όπου δίνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίσει σε ένα βαθμό τις ποικίλες εκδοχές και λειτουργίες των δυο ειδών στα πλαίσια των ιστορικών εξελίξεων του ιαπωνικού πολιτισμού. Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφονται οι δίοδοι συνάντησης του ανατολικού με τον δυτικό πολιτισμό, η πρόσληψη του ιαπωνικού πολιτισμού από τους δυτικούς και οι τρόποι με τους οποίους αντιλήφθηκαν οι δυτικοί καλλιτέχνες τις ποικίλες πολιτισμικές εκδηλώσεις της ιαπωνικής τέχνης στην Ευρώπη και στην Αμερική από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> μέχρι την έβδομη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελείται από δυο ενότητες, οι οποίες περιστρέφονται γύρω από την καταγραφή και την αξιολόγηση των δεδομένων σχετικά με την εισαγωγή των ιαπωνικών

ποιητικών ειδών στην ελληνική λογοτεχνία και την ακόλουθη εγκόλπωση των τεχνικών τους από τρεις ποιητές της πρωτοπορίας του Μεσοπολέμου, τον Γιώργο Θ. Σταυρόπουλο, τον Νικόλαο Χάγερ – Μπουφίδη και τον Παύλο Κριναίο – Μιχαηλίδη. Παράλληλα, αναδεικνύεται η ισχυρή επίδραση των αντίστοιχων γαλλικών πειραματισμών και η οικειοποίηση ποικίλων εικαστικών και μοντερνιστικών τεχνικών της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στις πρώτες ελληνικές εκδηλώσεις των δυο ειδών.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η παραγωγή χάικου της «γενιάς» του '30 ξεκινώντας από το εισηγητικό παράδειγμα του Γιώργου Σεφέρη και την ανάδειξη του μοντερνιστικού κλίματος πειραματισμών στο οποίο εντάσσεται η ενότητα των λιγιστών χάικου του. Το περιεχόμενό τους εκφράζει τις υπαρξιακές αγωνίες του ποιητή για το μέλλον της ανθρωπότητας, τον δυτικό πολιτισμό και την ποιητική δημιουργία. Ακολουθεί το κεφάλαιο για τα χάικου και τάνια του Δ. Ι. Αντώνιου, την πιο δημιουργική πρόσληψη της κλασικής ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης. Ο εξωτισμός, η φυσιολατρία και το εικαστικό υπόβαθρο των ποιημάτων του προσφέρουν για πρώτη φορά στην ελληνική ποίηση την ατόφια αίσθηση του ιαπωνικού ποιητικού λόγου. Οι άλλες δυο ενότητες του κεφαλαίου εξετάζουν τα χάικου του Ζήσιμου Λορεντζάτου και τα καθυστερημένα «τρίστιχα» - χάικου της Μάτσης Χατζηλαζάρου. Τα πρώτα, αν και προς ιδιωτική ανάγνωση στην εποχή έκδοσής τους, αναδεικνύουν σημάδια κανονικοποίησης της φόρμας, ενώ με τον αισθητικό τους αντίκτυπο αναδεικνύουν πτυχές της πνευματικής ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού τους. Τα ύστερα τρίστιχα της Χατζηλαζάρου με την εικαστική τους προοπτική και τον γειωμένο μεταυπερρεαλιστικό χαρακτήρα τους παρουσιάζουν μια πιο εκλογικευμένη πτυχή της ιδιαίτερης αυτής γυναικείας ποιητικής φωνής των ελληνικών γραμμάτων.

Στις τέσσερις ενότητες του πέμπτου κεφαλαίου εξετάζεται η παραγωγή χάικου από ποιητές, οι οποίοι γραμματολογικά ανήκουν στην Πρώτη και Δεύτερη Μεταπολεμική γενιά. Από το υπαρξιακό άγχος, τον κοινωνικοπολιτικό στοχασμό και την τραυματική εμπειρία του έρωτα των χάικου του Ανέστη Ευαγγέλου, ο αναγνώστης θα μεταβεί στα ετεροχρονισμένα χάικου και *Graffiti* του Τάσου Κόρφη, όπου θα ανακαλύψει τη δημιουργική πρόσληψη του είδους μέσα από τις εικονιστικές θεωρίες του Πάουντ, τη θεματική στροφή στην ελληνική δημοτική παράδοση και τις νεοφορμαλιστικές τάσεις που εκδήλωσε η νεότερη ποιητική γενιά του '70. Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζεται η παραγωγή των χάικου του Γιώργη Παυλόπουλου, στον συμπυκνωμένο χώρο των οποίων αναπαρίστανται φυσιολατρικές εικόνες μεσογειακού βάθους με το ερωτικό στοιχείο να κατέχει τη θεματική πρωτοκαθεδρία. Το κεφάλαιο κλείνει με τα ιδιότυπα και σχεδόν σύγχρονα χάικου ενός λιγότερου γνωστού ποιητή, του Γιώργου Γεωργούση, ο οποίος βρίσκεται στο μεταίχμιο των δυο προγενέστερων γενεών και της

νεότερης γενιάς του '70, παρουσιάζοντας στις ελληνοκεντρικές μικρογραφίες των χάικου του τις υπαρξιακές αναζητήσεις των μεγαλύτερων συνθέσεων της ποίησής του.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας παρουσιάζονται οι ποικίλες εκδοχές πρόσληψης των δυο ιαπωνικών φορμών από τους ποιητές της «γενιάς» του '70. Μετά από ένα εισαγωγικό κεφάλαιο που σκιαγραφεί το λογοτεχνικό τοπίο των πειραματισμών της νέας γενιάς με σημεία αναφοράς τις νεοφορμαλιστικές τάσεις και την επιστροφή στις παραδοσιακές μορφές ποίησης, ο λόγος περιστρέφεται γύρω από διάφορα είδη ολιγόστιχης ποίησης που είτε αξιοποιούν τις αρχές του λιτού και συμπυκνωμένου στοχασμού της ιαπωνικής λυρικής ποίησης είτε στοχεύουν σε μια αποδιοργάνωσή του στα πλαίσια καινοφανών πειραματισμών. Από τις ειδολογικές ακροβασίες και την ανατροπή των παραδοσιακών ποιητικών συμβάσεων στα χάικου του Νάσου Βαγενά, στα λυρικά, φυσιολατρικά, αλλά απροσδιόριστα ειδολογικά, ολιγόστιχα ποιήματα του Μιχάλη Γιαννά και από εκεί στα αποστάγματα της ψυχής και των υπαρξιακών αναζητήσεων *Ιδεογράμματα* του Αργύρη Χιόνη. Στις τελευταίες δυο ενότητες παρουσιάζεται η αναβίωση της κλασικής ιαπωνικής παράδοσης στα χάικου του Χρήστου Τουμανίδη μέσα από το αισθητικό υπόβαθρο της ολιγόστιχης ποίησης του Γιάννη Ρίτσου και η πρόσφατη νεωτερική πρόσληψη της φόρμας μέσα από την ερωτικού περιεχομένου συλλογή *Εικόνες από μια νέα* του Γιάννη Πατίλη, ενός πρωτότυπου συγκροασμού κινηματογραφικών, εικαστικών, φωτογραφικών και τυπογραφικών τεχνικών.

## Κεφάλαιο 1.

## Από την Κλασική στη Μοντέρνα ιαπωνική ποιητική παράδοση:

## 1.1. Οι βασικές αρχές

Τι είναι ένα χάικου (haiku / 俳句);<sup>2</sup> Με βάση την ιστορική εξέλιξη και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της φόρμας πρόκειται για το πρώτο δεκαεπτασύλλαβο τριστιχο 5-7-5 συλλαβών, προϊόν της σταδιακής του αποκόλλησης από την πεντάστιχη δομή της παλαιότερης ιαπωνικής ποιητικής φόρμας γουάκα (waka=ιαπωνικό «εθνικό» τραγούδι / ποίηση), η οποία στο σύνολο της απαρτίζεται από τριάντα μία συλλαβές με ακολουθία 5-7-5-7-7, γνωστή και ως τάνκα (tanka= σύντομο τραγούδι / ποίηση) ή ούτα (uta= τραγούδι). Ωστόσο, πρόκειται για συμβατικό ορισμό, καθώς πρόκειται για μια φόρμα που διέπεται από μια σειρά φιλοσοφικών αρχών και τεχνικών που εξελίσσονται στον χρόνο, γεγονός που δεν επιτρέπει την απόδοση ενός απόλυτου ειδολογικού προσδιορισμού.<sup>3</sup> Άλλωστε, η ίδια η μορφή, ακόμη και από τους κλασικούς εκφραστές της, έχει παραβιαστεί χάριν της αποτύπωσης του προσωπικού ποιητικού οράματος. Παρά ταύτα, παραδοσιακά τα περισσότερα ιαπωνικά χάικου γράφονται ή τυπώνονται σε μια κάθετη στήλη, ακολουθώντας πιστά τον γενικό κανόνα των 5-7-5 συλλαβών. Και αυτό ως βασική πεποίθηση των περισσότερων δημιουργών που επιθυμούν τη διατήρηση του παραδοσιακού χαρακτήρα της φόρμας. Ως εκ τούτου, θα λέγαμε πως είναι λανθασμένη, κι αν όχι, σίγουρα συντηρητική η αντίληψη των σύγχρονων κριτικών που εξετάζουν την ποιότητα των χάικου με καθαρά εξωτερικά κριτήρια, δείχνοντας πολλές φορές την ελλιπή γνώση τους γύρω από την ιαπωνική και ευρωπαϊκή πρόσληψη του είδους, καθώς και την άγνοιά τους γύρω

<sup>2</sup> Είθισται να χρησιμοποιείται ευρέως η ονομασία χάικου, η οποία αντικατέστησε τη λανθασμένη χρήση του όρου χάι-κί που παραπέμπει σε ένα είδος εντελώς διαφορετικό από αυτό που πρεσβεύει η φόρμα του χάικου, όπως θα αναδείξουμε παρακάτω. Πρώτος που συνέστησε την αλλαγή της ονομασίας σε χάικου, σύμφωνα με τους φωνολογικούς κανόνες της ιαπωνικής γλώσσας, όπου κάθε συλλαβή τονίζεται, ήταν ο σινο-ιαπωνολόγος και καθηγητής θρησκευσιολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Στέλιος Παπαλεξανδρόπουλος. Σε όλο το σώμα της εργασίας χρησιμοποιείται ο όρος χάικου, πέρα από τις αναφορές και τους τίτλων των ποιητικών συλλογών, ώστε να αναδεικνύονται οι διαφορετικές χρήσεις του όρου από τους δημιουργούς στο πέρασμα του χρόνου.

<sup>3</sup> Για μια σημαντική επισκόπηση των βασικών χαρακτηριστικών του είδους, βλ: Addiss, Stephen, *The Art of Haiku: Its History Through Poems and Paintings by Japanese Masters*, Boston & London: Shambhala Publications, 2012, 1-2. Hakutani, Yoshinobu, *Haiku and Modernist Poetics*, New York: Palgrave/Macmillan, 2009, 1, 7-9. Πρόκειται για τις πιο πρόσφατες, σφαιρικές και αξιόλογες μελέτες γύρω από την ιστορική εξέλιξη των δυο ειδών, γι' αυτό και επιλέγονται ως βιβλιογραφικοί οδηγοί της παρούσας εργασίας. Για περισσότερα, βλέπε τις κλασικές μελέτες: Kato, Shuichi, *A History of Japanese Literature: From the Manyoshu to Modern Times*, (trans. – ed.) Sanderson, Don, England: Bookcraft, Midsomer Norton, Avon, 1997. Yassuda, Kenneth, *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*, Boston, Rutland, Vermont & Tokyo: Tuttle Publishing, 2001. Reichhold, Jane, *Enjoying Haiku: A Hands-on Guide*, Tokyo: Kodansha International, 2002. Giroux, Joan, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Turtle Company, 1974.

από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, η οποία εξ ορισμού απομακρύνει τον μελετητή από την εξέταση του είδους αποκλειστικά με κριτήρια μορφής. Η σημαντικότερη προκατάληψη που συνήθως σημειώνεται έγκειται στην αποδοχή των καινοτομιών και της εξέλιξης της φόρμας στην πάροδο του χρόνου και στην ακόλουθη διερεύνηση των πολλαπλών δυνατοτήτων της υπό τους όρους της νεωτερικής πρόσληψής της. Αναπότρεπτη συνέπεια αυτού του γεγονότος υπήρξε η κριτική απαξίωση του είδους, η καθυστερημένη εκδήλωση σημαντικών ποιητικών πραγματώσεων και ο αποκλειστικός – σχεδόν – εναγκαλισμός της φόρμας από δημιουργούς αμφίβολων ποιητικών δυνατοτήτων.

Αν παραμερίσουμε τα αυστηρά εξωτερικά κριτήρια του είδους, ποια είναι τα βασικά εσωτερικά χαρακτηριστικά που το διέπουν; Το πρώτο αφορά τη στενή σχέση του χάικου με το φυσικό περιβάλλον. Η φύση αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο στηρίζεται το ποιητικό νόημα. Η φύση στενά συνδεδεμένη με την ιδιοσυγκρασία και τη φιλοσοφία του ιαπωνικού λαού αποτελεί το έναυσμα για να ειπωθούν οι βαθύτεροι φιλοσοφικοί και πνευματικοί στοχασμοί του ποιητικού υποκειμένου. Για τον Ιάπωνα ποιητή η αναγνωστική αίσθηση πρέπει να αντιλαμβάνεται τη γρήγορη και διαυγή εντύπωση που προκαλεί το χάικου, ως αποτέλεσμα της επικεντρωμένης παρατήρησης και άμεσης εμπειρίας από τον φυσικό περιβάλλοντα κόσμο. Αυτή η ταχεία μετάδοση της εξωτερικής πραγματικότητας στον ποιητικό λόγο επιτυγχάνεται στον μέγιστο βαθμό μέσα από τη χρήση καθημερινού λεξιλογίου και στρωτής συντακτικής δομής, ώστε να αποδίδεται φυσικότερα το ποιητικό νόημα. Ως εκ τούτου, η μεταφραστική εκδοχή ενός χάικου επιδέχεται την αλλαγή στη συντακτική δομή των λέξεων, εφόσον δεν αλλοιώνεται το νόημα, ώστε να επιτευχθεί η χαρισματική αυτή αίσθηση του αυθόρμητου λογισμού.

Δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί η ανεύρεση της κατάλληλης εποχιακής λέξης (*kigo*), η οποία προσδίδει στο χάικου τα εποχιακά χαρακτηριστικά που διαδραματίζεται το περιγραφόμενο σκηνικό. Ουσιαστικά, είναι ένας υπόγειος τρόπος με τον οποίο προσδιορίζονται εικόνες στενά συνδεδεμένες με κοινωνικές και πολιτισμικές παραστάσεις του λαού, οι οποίες λειτουργούν ως συμπυκνωμένα εικονιστικά σύμβολα και φορείς μηνυμάτων μέσα στην περιορισμένη έκταση του χάικου. Πρόκειται για συγκριμένες λέξεις που προσδιορίζουν ζώα, φυτά, φυσικά φαινόμενα, ανθρώπινες εργασίες, κ.ά., οι οποίες διευκολύνουν με το νοηματικό τους υπόβαθρο την άμεση διανοητική μετάβαση στην εποχή που διαδραματίζεται η σκηνή του ποιήματος. Η μοτιβοποίηση των συμβόλων συμπληρώνεται από τη σύγκρουση αντιφατικών εικόνων, με αποτέλεσμα να μην προκύπτουν στυλιζαρισμένες κοινές

αναπαραστάσεις, αλλά πολυποίικια εικαστικά δρώμενα, τα οποία διευκολύνουν τον δημιουργό στην απόδοση του ευμετάβλητου ψυχισμού της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>4</sup>

Το τρίτο και σημαντικότερο χαρακτηριστικό αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση του χάικου. Ένα καλό χάικου πρέπει να επιδιώκει την πολυσημία. Ποτέ ένας επιτυχημένος δημιουργός δεν δίνει μια ολοκληρωμένη ερμηνεία στα χάικου του. Η ερμηνεία εξαρτάται άμεσα από τις αναγνωστικές προσδοκίες και δυνατότητες. Ένα χάικου μπορεί να προτείνει μια διανοητική πορεία, αλλά ο αναγνώστης ή ακροατής του καλείται να την ολοκληρώσει με τα δικά του πνευματικά υλικά. Ο ποιητής δημιουργεί το πλάνο, τον βασικό κορμό μιας πολύ συγκεκριμένης εικόνας, παρμένης από τον φυσικό κόσμο, χωρίς ωστόσο να πριμοδοτεί μια συγκεκριμένη ηθική, κοινωνική ή πολιτική ερμηνεία. Γι' αυτό και τα περισσότερα χάικου χαρακτηρίζονται για τον ανοιχτό ορίζοντα ερμηνειών τους. Και σε αυτή την πτυχή συνηγορεί η συντομία και η συμπύκνωση του νοήματος στον περιορισμένο χώρο των δεκαεπτά συλλαβών, αφού με ένα τρόπο η ίδια η φόρμα εξαναγκάζει τον αναγνώστη να γίνει μέτοχος της συγγραφικής διαδικασίας, προκαλώντας τον να προσφέρει την προσωπική του ερμηνεία στις εικόνες που απαρτίζουν το ποίημα. Ως εκ τούτου, η αντικειμενική περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας σε ένα χάικου δίνει πολλές φορές τη δυνατότητα στον αναγνώστη να προβάλει εντός του τις δικές του ατομικές εμπειρίες. Θέση που αποδεικνύεται έμπρακτα από τους ίδιους τους κλασικούς ποιητές της Ιαπωνίας, όπως ο Μπασό, ο οποίος πάνω στην ίδια εικόνα ενός αρχικού χάικου, αναδημιουργεί μια καινούργια, προσφέροντας μια νέα θέαση των πραγμάτων σε κάποιο επόμενο στάδιο της ζωής του.

Πρόθεση του χάικου είναι η χρήση του κοινότοπου, ώστε να το υπερβεί, η ανακάλυψη της στιγμής της ενότητας μέσα στο πολυδιάστατο σύμπαν της διαφορετικότητας και η ανεύρεση της εσωτερικής αλήθειας των καταστάσεων μέσα από την εξωτερική υπόσταση των φαινομένων. Αυτή η αναζήτηση της αλήθειας είναι που βρίσκεται πέρα από τις δυνατότητες της γλώσσας, και ιδίως του περιορισμένου αριθμού των λέξεων που προσπαθεί συνεχώς να υπερβεί.<sup>5</sup>

Τέλος, ένα βασικό χαρακτηριστικό που διέπει μια μεγάλη σειρά χάικου και τάνκα είναι η σχέση τους με τη φιλοσοφία Ζεν και τις βουδιστικές και κομφουκιανικές δοξασίες της Άπω Ανατολής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως αρκετοί από τους σημαντικότερους ποιητές της Ιαπωνίας ήταν χρισμένοι μοναχοί, οι οποίοι έζησαν ασκητικό βίο, περιπλανώμενοι ταξιδιώτες σε μια πορεία προς την κατάκτηση των ανώτερων βαθμών πνευματικότητας. Ο συνδυασμός

<sup>4</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 2-3. Για περισσότερα γύρω από τη χρήση των εποχιακών δεικτών στην ιαπωνική ποίηση και στη δυτικότροπη προσέγγισή τους, βλ: Higginson, J. William, *Haiku World: An International Poetry Almanac*, Tokyo: Kodansha International, 1996.

<sup>5</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 3-4.

του εφήμερου με την αιωνιότητα και της ανθρώπινης αντίληψης με τον οικουμενικό παλμό της φύσης βασίζεται στην αρχή της θέασης της φύσης και του ανθρώπου ως όλον. Η έμφυχη ύλη του κόσμου βασίζεται στην αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση των όντων, στην εντύπωση ότι τίποτα δεν υπάρχει πέρα από τη συνηθισμένη υπόσταση των πραγμάτων. Η ενότητα προκύπτει από την αρμονική και ισορροπημένη σχέση των έμφυχων όντων. Για να κατακτήσεις την ύψιστη πνευματικότητα η φιλοσοφία του Ζεν προστάζει πως πρέπει να εκδυθείς την ατομικότητά σου και να γίνεις αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης. Απελευθερωμένος από την ανθρώπινη υποκειμενικότητα, εντελώς ελεύθερος από σκέψεις, συναισθήματα, συγκινήσεις και διανοητικούς περιορισμούς, αντιμετωπίζοντας την απόλυτη πνευματική ένδεια, το απόλυτα τίποτα (mu), κατακτάς το όλον, το satori (φωτισμό) του βουδισμού, το οποίο στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζει την αυτόνομη ύπαρξη της φύσης.<sup>6</sup>

Το παγκοσμίως γνωστότερο χάικου του Μπασό είναι χαρακτηριστικό αυτής της διάστασης της ιαπωνικής ποίησης:

Λιμνούλα παλιά·  
ο βάτραχος στον ήχο  
πηδά του νερού.<sup>7</sup>

Σύμφωνα με τους κανόνες της δυτικής ποίησης θα σκεφτόμασταν πως το επίκεντρο της προσοχής είναι ο βάτραχος, πίσω από τις ενέργειες και την έμφυχη διάσταση του οποίου κρύβεται η αλήθεια του ποιητικού οράματος. Παρά ταύτα, φαίνεται πως ο ποιητής θέλησε να περιγράψει μια σκηνή της φύσης, απομονωμένης από τις όποιες προεκτάσεις της. Η λίμνη βρίσκεται στα περίχωρα ενός αρχαίου ναού, τη γαλήνη του οποίου έρχεται να διαταράξει το πήδημα ενός βατράχου στα νερά της. Αν συμβολοποιήσουμε κάθε εικόνα ξεχωριστά κατά τη δυτική τεχνική σίγουρα θα οδηγηθούμε σε ηθικούς και μεταφυσικούς συσχετισμούς που βασίζονται στα δίπολα ζωής - θανάτου, θρησκευτικής πίστης – αγνωστικισμού, ομορφιάς – ασχήμιας, κ.ά. Ωστόσο, για τον ποιητή παραμένει μια εικόνα που αφυπνίζει τις αισθήσεις, μεταδίδοντας την ακουστική αίσθηση της απότομης διακοπής της αταραξίας. Ο ποιητής τοποθετεί τον εαυτό του στη βαθύτερη υπόσταση της φύσης, η οποία γεννά όλους τους ήχους και αντίστοιχα τους δέχεται πίσω, αφήνοντάς τους ελεύθερους να χαθούν μέσα στο άπειρο της σιωπής. Αν και το υπόβαθρο είναι ρεαλιστικό, στην πραγματικότητα σπάει τους φραγμούς του χώρου και του χρόνου, αφού βασίζεται στην αυθόρμητη επιδίωξη του ατόμου για μια

<sup>6</sup> Για μια πρώτη εξέταση του θέματος, βλ: Σταθόπουλος, Δημήτρης, «Η ποίηση του Ζεν: Σύντομη Θεώρηση», στο (επιμ. Σκαρτσής Ιωάννης) *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, τ.2, Αθήνα: Γνώση, 1983, 27-32.

<sup>7</sup> Για τη μετάφραση, βλ: Πρωτοπρεσβύτερος Οικουμενικού Πατριαρχείου, π. Παναγιώτης Καποδιστριας, *Το Χαϊκού: Άσκηση γλυπτικής του λόγου*, ανάπτυπο, *Τετράμηνα*, 56-58 (Χειμώνας 1995-1996), 4198



ισορροπημένη σχέση με τη φύση, η οποία θα επιφέρει τη γαλήνη του νου σύμφωνα με το Ζεν. Αυτή είναι και η επιτυχία του περιορισμένου γλωσσικά χάικου: αφενός η επιτυχία της εσωτερικής έκτασης με τη σμίκρυνση και τη συμπερίληψη ενός άπειρου σύμπαντος και αφετέρου της εξωτερικής έκτασης με την ανοιχτή νοηματοδότηση και ερμηνεία.<sup>8</sup>

Ως εκ τούτου, όσα ποιήματα είναι εμπνευσμένα ή επηρεασμένα σ' ένα βαθμό από τη φιλοσοφία Ζεν αποτελεί «κανόνα» η αποφυγή οποιασδήποτε αναφοράς σε γενικές φιλοσοφικές ή αφηρημένες αρχές συλλογιστικής. Στα κλασικά χάικου τα όρια μεταξύ των έμφυχων και των άφυχων όντων είναι σε τέτοιο βαθμό περιχαρακωμένα, ώστε είναι αδιόρατο αν πρόκειται για χάικου προορισμένα για την ανθρώπινη ύπαρξη ή για τα ίδια τα υποκείμενα της φύσης. Στη φιλοσοφία του Ζεν, η αγάπη για τα συνηθισμένα αντικείμενα, για τις καθημερινές καταστάσεις, ακόμη και η ίδια η αγάπη για τον άνθρωπο και τη φύση ελαχιστοποιούνται σε τέτοιο βαθμό, ώστε καταδεικνύουν την αποσπασματική αγάπη για τη ζωή, χωρίς ιδεολογικές ή ηθικές προεκτάσεις, τα πραγματικά ανθρώπινα συναισθήματα του ποιητή, παρά τους ιδεολογικούς του προβληματισμούς. Τα πράγματα στη φύση και τα ανθρώπινα όντα είναι ίσα και υπάρχουν, αφού βασίζονται στον αμφίδρομο σεβασμό τους, στην αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδρασή τους. Κατ' αυτή τη συλλογιστική, πρόνοια του ποιητή για να περιγράψει μια εικόνα είναι να επιβεβαιώσει πρωταρχικά την ύπαρξή της και έπειτα τις συνδηλώσεις της. Διαβάζουμε το περίφημο χάικου του Μπασό:

Μαύρο κοράκι  
στο νεκρό κλαδί: βράδυ  
του φθινοπώρου.<sup>9</sup>

Η ολοκληρωμένη διάσταση του περιεχομένου προκύπτει από το συνταίριασμα δυο εντελώς διαφορετικών εννοιών που οδηγούν στην ταύτιση. Άνθρωπος και φύση, παρόν και μέλλον, ύλη και συναίσθημα, το ένα διαδέχεται και καθορίζει τη μοίρα του άλλου, χαρίζοντας την πολυπόθητη ενότητα. Η στιγμή της αποκάλυψης προκύπτει από την επιμήκυνση του χρονικού πεδίου. Ο χρόνος, το μαύρο κοράκι, το νεκρό κλαδί, αποτυπώνουν το αίσθημα της μοναξιάς, της οδύνης που προκύπτει από την ταύτιση του κόσμου της πραγματικότητας με την υποκειμενική διάσταση της ψυχικής διάθεσης του ποιητή, συμβάλλοντας στη συναισθηματική ενότητα του ποιήματος. Αυτή η αίσθηση της ενότητας ανθρώπου και φύσης σύμφωνα με τους θρησκευολόγους φαίνεται πως είναι προϊόν του Κομφουκιανισμού, κατά τον οποίο παράδεισος, γη και άνθρωπος, παρά τις όποιες διαφορές τους αποτελούν ένα όλον, το οποίο

<sup>8</sup> Για μια ενδιαφέρουσα κριτική και εναλλακτική ερμηνεία του χάικου από την Κλαίρη Παπαπαύλου, βλ: *Ποίηση και Ζωγραφική στην Ιαπωνική Τέχνη: Ο Μπασό και το «Ανεμοδαρμένο Ταξίδι»*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1988, 35-37.

<sup>9</sup> Ματσούο, Μπασό & Κομπαγιασίσι, Ίσσα, *Ο κόσμος της πάχνης: Σαραντατρία χάϊκού του Ματσούο Μπασό και του Κομπαγιασίσι Ίσσα*, (απόδ.) Καψάλης Διονύσης, Αθήνα: Άγρα 2008, 13.

δεν έχει μέγεθος. Το πνεύμα του ανθρώπου και το άπειρο της φύσης αποτελούν ένα. Ο θεός δεν είναι μια ζώσα ύπαρξη, όπως ο άνθρωπος, αλλά μια έννοια που προέρχεται από τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος που ζει στην κοινωνία συλλαμβάνει την έννοια του θεού μέσα από την κατανόηση της φύσης, της γης και του Παραδείσου. Τότε ο θεός προσδιορίζει τη συνείδηση και το άτομο αποκτά τον κώδικα των ηθικών αξιών του. Αυτός ο άνθρωπος για τον Κομφουίτιο είναι ο ενάρετος άνθρωπος, αυτός που θα καταφέρει να εδραιώσει τη συνείδησή του και θα ζήσει εντέλει ειρηνικά. Αυτή η αρμονία είναι το ζητούμενο, η οποία ακολουθείται από την απόλυτη αλήθεια, τη βασική αρχή του σύμπαντος, που δεν είναι άλλη παρά το αναπόφευκτο της ανθρώπινης μοίρας, όπως και η ενεργητική αποδοχή του.<sup>10</sup>

Χαρακτηριστικά είναι τα χάικου που περιγράφουν το χρονικό τέλος μιας περιόδου βρίσκοντας το ποιητικό υποκείμενο ενεργό κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού ή μιας εργασίας έχοντας πλήρη επίγνωση του αναπόφευκτου τέλους αυτού του κύκλου ενεργειών:

Τελειώνει ο χρόνος –  
με το ψαθί μου ακόμα  
και τα σανδάλια.<sup>11</sup>

Τι πάει να πει ήρθε ο καιρός του θερισμού;  
Το καπέλο μου μόλις που χορτάρισε.<sup>12</sup>

Η βάση αυτής της πίστης βρίσκεται μεταξύ των αρχών του Κομφουιανισμού και του Βουδισμού, ο οποίος ασφαλώς παροτρύνει στην ένδειξη της ανθρώπινης συμπόνοιας απέναντι στο άτομο, φέροντάς το πιο κοντά στην ανθρωπολογική αντίληψη του κόσμου. Έτσι και στο δεύτερο ποίημα προβάλλει μια σθεναρή αντίδραση στην οδυνηρή επέλαση του χρόνου που αδυσώπητα κυλά. Κυρίαρχο είναι το βλέμμα και η συμπάθεια τόσο πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη που βρίσκεται στο μέσον της ιεραρχίας των όντων όσο και σε κάθε έμφυχη οντότητα.

Πέρα τούτων, υπάρχει και μια σειρά χαρακτηριστικών δομικής φύσεως που επεξηγούν πολλούς από τους προβληματισμούς σχετικά με τη μεταφραστική απόδοση των χάικου στις δυτικές γλώσσες. Κάποτε κάποιος είπε πως μεταφράζοντας ποίηση, αυτό που χάνεις είναι η ποίηση. Κερδίζεις τη γνώση, θαυμάζεις τον δημιουργό, μετρώντας πάντα τις απώλειες. Μεταφράζοντας ποίηση από τα ιαπωνικά οι δυτικοί δημιουργοί βρίσκονται αντιμέτωποι με το ακατόρθωτο. Στα ιαπωνικά δεν υπάρχουν άρθρα, κλίσεις, γένη, αριθμοί ονομάτων· αυτές οι «ελλείψεις» συμπληρώνονται με διάφορα επιθέματα που μπαίνουν συνήθως μετά τα ουσιαστικά. Αντίστοιχα, οι ρηματικοί τύποι είναι εντελώς απρόσωποι, δεν υπάρχουν εγκλίσεις, ενώ

<sup>10</sup> Hakutani, Yoshinobu, *ό.π.*, 18-28.

<sup>11</sup> Ματσούο, Μπασό & Κομπαγιασίσι, *Ίσσα*, *ό.π.*, 25.

<sup>12</sup> Ματσούο, Μπασό, *Μόνο τα όνειρα μου συνεχίζουν*, (εισ. - μτφρ. – επιλ. ) Μπλάνας Γιώργος, Αθήνα: Ερατώ, 2002, 47.

υπάρχουν μόνο τρεις χρόνοι: ο ενεστώτας, ο αόριστος και ο μέλλοντας. Τα ρήματα συντακτικά τοποθετούνται πάντα στο τέλος της πρότασης, ενώ σχεδόν οι περισσότερες λέξεις της γλώσσας είναι πολυσύλλαβες και η γενική συντακτική δομή της γλώσσας είναι λακωνική. Επιπλέον δεν υπάρχει η συνήθης δυτική στίξη, πόσο μάλλον η ελληνική, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του ποιητικού νόηματος. Αντί αυτής, η ιαπωνική γλώσσα στηρίζεται στους ήχους και στα κιρέτζι (kireji=λέξεις - μαχαίρια), όπως ya, kana, zo, yo, kerī, κ.ά., τα οποία χαρίζουν στο νόημα την παραστατικότητα της στιγμιαίας παύσης και τον ζωογόνο ρυθμό του ποιήματος, αποτελώντας μετρήσιμο μέρος του παραδοσιακού συστήματος των 5-7-5 συλλαβών. Τη θέση αυτών στα μεταφρασμένα χάικου καταλαμβάνει η στίξη ή οι μονοσύλλαβες λέξεις, τα επιρρήματα, τα μόρια, σύντομες ρητορικές ερωτήσεις, επιφωνήματα, κ.ά.

Πέραν τούτων η ίδια η φιλοσοφία του είδους με την επιδιωκόμενη νοηματική πολυσημία του προσθέτει ένα ακόμη βαθμό δυσκολίας, αν όχι τον μεγαλύτερο, στον δυτικό μελετητή και μεταφραστή του. Για τον μεταφραστή υπάρχουν δυο δρόμοι: η πιστή μετάφραση των λέξεων, γεγονός που έχει αντίκτυπο στην αύξηση των κλασικών 5-7-5 συλλαβών και σαν αποτέλεσμα την πεζολογική πολλές φορές μεταγραφή των ποιημάτων ή η προσπάθεια απόδοσης του νόηματος, όπου ο μεταφραστής συνυπολογίζοντας το κλασικό μέτρο με το παράλληλο πείραγμα της σύνταξης κατορθώνει μια πιστότερη παρουσίαση του ποιητικού νόηματος. Λίγες είναι οι περιπτώσεις των χάικου που ευνοούν την παράλληλη μεταγραφή τους στα ελληνικά σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες του είδους. Παρά ταύτα, όπως θα γίνει αντιληπτό στη συνέχεια, ακόμη και μεταφραστικά – τόσο στα αγγλικά και στα γαλλικά, όσο και στα ελληνικά - υπάρχουν σημαντικές αποκλίσεις στο ύφος και στο επιλεγόμενο λεξιλόγιο, γεγονός που στις μέρες μας οδηγεί ένα χάικου στο να γνωρίζει πάνω από τριάντα διαφορετικές αποδόσεις. Όλα κρίνονται από τη διακριτική ευχέρεια του μεταφραστή, ο οποίος οπωσδήποτε πρέπει να συμπεριλαμβάνει στην εργασία του το διακειμενικό πλαίσιο καθενός από τα χάικου που προσπαθεί να αποδώσει. Παίρνοντας για παράδειγμα την «Παλιά λιμνούλα» του Μπασό μπορούμε άμεσα να κατανοήσουμε τις μεταφραστικές δυσχέρειες στα ελληνικά και στα αγγλικά:

**Furu ike ya**

(Old) (pond/ponds) (pause signal)

(Παλιά-παλιές) (λίμνη- λίμνες) (παύλα παύσης)

**Kawazu tobikomu**

(Frog/frogs) (jumps in)

(Βάτραχος/βάτραχοι) (πηδά/ πηδούν μέσα/ εντός)

**Mizu no oto**

(Water) (possessive) (sound)

(Νερό) (κτητική αντωνυμία) (ήχος)

Όπως γίνεται αντιληπτό, στον πίνακα που ακολουθεί η μετάφραση της ιαπωνικής ποιήσης αποτελεί σημαντική πρόκληση.<sup>13</sup> Οι ποικίλες μεταφραστικές επιλογές αναδεικνύουν αφενός το ερμηνευτικό άνοιγμα του πρωτότυπου ποιήματος, ενώ παράλληλα καταδεικνύουν και τις μεταφραστικές αντιλήψεις των αναδημιουργών του στο πέρασμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ενώ στις ελληνικές εκδοχές του παρατηρείται μια αυξανόμενη τάση πιστής απόδοσης του νοήματος των λέξεων με βάση τους «αυστηρούς» κανόνες της φόρμας, στην αγγλική γλώσσα πραγματοποιείται μια ολοένα μινιμαλιστική προσέγγιση του στίχου, καταλύοντας ολοσχερώς τις παραδοσιακές του συμβάσεις. Αρχίζει να δούμε τη συντομότερη μετάφραση του Τζέιμς Κίρικαπ, παρουσιάζοντας το χάικου με μόλις τρεις λέξεις. Επιτυχημένη ή όχι, αυτή η προσέγγιση πραγματοποιεί κάτι πολύ ενδιαφέρον, καθώς βασίζεται στις αρχές της ονοματοποιίας, της ηχομιμητικής παρουσίασης μιας σκηνής δράσης, αποτυπώνοντας ουσιαστικά στο χαρτί τους ήχους της. Η μεταμοντέρνα αυτή εκδοχή του ποιήματος φυσικά επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη διάθεση για το σπάσιμο των παραδοσιακών συμβάσεων του ποιητικού λόγου. Το αποτέλεσμα μπορεί να μην επηρεάζει σε τίποτα την εικαστική αναπαράσταση του ποιήματος, εκκινώντας παράλληλα τη φαντασία και τις αισθήσεις του αναγνώστη, ωστόσο δεν αντιπροσωπεύει τη φιλοσοφία και την ιστορικότητα της εποχής που γράφηκε το ποίημα. Πολύ απλά, είναι σαν να γράφτηκε εξαρχής τον 21<sup>ο</sup> αιώνα.

Στην Αγγλική Γλώσσα		Στην Ελληνική Γλώσσα	
There is an old pond – Suddenly a frog jumps in The sound of water (trans. Unknown)	5 7 5	Παλιά λιμνούλα Ένας βάτραχος βουτά Ήχος του νερού (μτφρ. Στέλιος Παπαλεξανδρόπουλος)	5 7 5
Old pond – frogs jumped in - sound of water (trans. Lafcadio Hearn)	-	Λιμνούλα παλιά Ο βάτραχος στον ήχο Πηδά του νερού (μτφρ. Παναγιώτη Καποδίστρια)	5 7 5
The old pond; A frog jumps in – The sound of the water. (trans. R.H. Blyth και Robert Aitken)	4 5 6	Να! Ο Βάτραχος Ταράζει τη γαλήνη Της μικρής μας λίμνης (μτφρ. Αγνώστου)	5 7 6
The ancient pond A frog leaps in The sound of the water. (trans. Donald Keene)	5 4 6	Ένα βατράχι λύνει τη γλώσσα του νερού. Κι είναι παλιά, σοφή η λιμνούλα. (μτφρ. Γιώργος Μπλάνας)	13 5 6

<sup>13</sup> Για τις διάφορες παραλλαγές του ποιήματος και τις μεταφραστικές του εκδοχές, βλ: Sato, Hiroaki, *One Hundred Frogs From Renga to Haiku to English*, New York & Tokyo: Weatherhill, 1983, 147-178 και για τον αναλυτικό σχολιασμό του συγκεκριμένου ποιήματος, βλ: Aitken, Robert, *A Zen Wave: Basho's Haiku and Zen*, (προλ.) Merwin, S. W., Washington, D.C.: Shoemaker & Hoard, 2003, 3-7.

The old pond, A frog Jumps in: Plop! (trans. Alan Watts)	3 5 1	Η παλιά γέφυρα - ένας βάτραχος πηδάει ο ήχος του νερού. (απόδ. Κλαίρη Παπαπαύλου)	7 8 6
old pond frog leaping splash (trans. Cid Corman)	2 3 1	γέριχη λίμνη πηδάει ένα βατράχι σπίρτημα νερού (μτφρ. Ρούμπη Θεοφανοπούλου)	5 8 5
The old pond – A frog leaps in, And a splash. (trans. Makoto Ueda)	4 4 3	Ήρεμη λιμνούλα, ένα βατράχι πηδάει μέσα, ο παφλασμός του νερού (μτφρ. Δώρα Στυλιανίδου)	6 10 7
The old pond A frog jumped in, Kerplunk! (trans. Allen Ginsberg)	3 4 2	Αρχαία λιμνούλα, πηδάει ένας βάτραχος μέσα ήχος νερού. (μτφρ. Σωκράτης Λ. Σκαρτσής)	6 7 5
The old pond is still a frog leaps right into it splashing the water  (trans. Earl Miner & Hi- roko Odagiri)	5 7 5	Βατράχια βουτούν Κ' η γέριχη λιμνούλα ηχεί στο νερό (μτφρ. Άντα Μαργαρίτη)	5 7 5
Old pond... a frog leaps in water's sound (trans. William J. Hig- ginson)	3 4 3	Μια παλιά λιμνούλα Πλάτς! Ένα βατράχι. Θόρυβος νερού. (απόδ. Βασιλης Λαλιώτης)	6 7 5
Into the ancient pond A frog jumps Water's sound!  (trans. D.T. Suzuki)	7 3 3		
Old pond and a frog-jump-in water-sound (trans. Harold G. Henderson)	2 5 3		
Pond frog plop!  (trans. James Kirkup)	1 1 1		
dark old pond : a frog plunks in  (trans. Dick Bakken)	3 1 4		

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, για να διαβάσουμε σωστά ένα χάικου πρέπει να έχουμε κατά νου πως τα περισσότερα αποτελούνται από δυο μέρη. Οπότε, είτε οι πρώτοι δυο στίχοι είτε οι δυο τελευταίοι αποτελούν ενιαία ενότητα και είτε ο τελευταίος είτε ο πρώτος στίχος μια δεύτερη ενότητα. Δυο ενδεικτικά σχήματα του Μπασό είναι τα εξής:

Όλα σωπαίνουν:  
η φωνή του τζιτζικια  
σχίζει τον βράχο.<sup>14</sup>

Εκεί που ο κούκος  
Φεύγει και χάνεται, νά:  
ένα νησάκι.<sup>15</sup>

Άλλες φορές πάλι ο χωριστός στίχος μπορεί να λειτουργεί ως απάντηση σε κάποιο είδος ερωτήματος ή γρίφου, ενώ ο τρίτος στίχος να λειτουργεί φαινομενικά ως ασύνδετη εικόνα, η οποία αφήνεται ελεύθερη στην αναγνωστική ερμηνεία, όπως στο ακόλουθο χάικου του Μπασό:

Αγριόχηνες  
χαμένες στα σύννεφα:  
κάποιοι χωρίζουν.<sup>16</sup>

Τι σχέση μπορεί να έχουν οι αγριόχηνες με τους ανθρώπους; Πρόκειται για σιγητή αυθεντικής παρατήρησης; Είναι μια σαφής συνδήλωση του τέλους μιας ανθρώπινης σχέσης; Το βέβαιο είναι πως το μελαγχολικό κλίμα που δημιουργείται οδηγεί σε κάποια ερμηνεία, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται απόλυτα. Ο κόσμος της εμπειρικής παρατήρησης έρχεται να συμπληρώσει αυτόν της συναισθηματικής ανθρώπινης εμπειρίας.

Επιπλέον, ένα ακόμη στοιχείο που συχνά χαρακτηρίζει τα ιαπωνικά χάικου είναι η χρήση επαναλαμβανόμενων λέξεων ή ήχων, ελλείψει ομοιοκατάληκτων στίχων, ώστε να δημιουργηθεί η αίσθηση του ρυθμού και της μουσικής. Στον «Χαρούμενο Κούκος» του Μπασό γίνεται φανερή αυτή η διάσταση, η οποία είναι αρκετά δύσκολο να αποτυπωθεί μεταφραστικά, παρά μόνον αν διαβάζουμε το ελληνικό χάικου παράλληλα με το ιαπωνικό του πρωτότυπο:

Πολυάσχολος  
κούκος: όλο τραγούδι,  
όλο πέταγμα.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ματσοό, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 15

<sup>15</sup> Ματσοό, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 23

<sup>16</sup> Ματσοό, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 17

<sup>17</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαϊκού*, (εισ. – μτφρ. – σχολ.) Θεοφανοπούλου Ρούμπη, Αθήνα: Πρόσπερος, 1986, 15.

Ο κούκος τόσο στα ελληνικά όσο στα αγγλικά και στα ιαπωνικά (hotogisu) αποτελεί τίνι τρόπον ονοματοποιητική λέξη, καθώς η φωνή του πουλιού προσδιορίζει και τον ήχο που παράγει. Η δυσκολία της μετάφρασης έγκειται στην απόδοση του *naki*, *naki* (τραγουδι κούκου), της επαναληπτικής αυτής λέξης που τοποθετείται για να δημιουργήσει την αίσθηση του χαρούμενου τραγουδιού του κούκου. Εκεί έγκειται και η ρυθμικότητα του στίχου μέσω της επανάληψής τους, οι οποίοι αναπαράγονται στα ελληνικά με τη βοήθεια της σύνταξης και της επαναληπτικής χρήσης του επιθέτου, όλος. Αντίστοιχα, η λέξη *πολυάσχολος* που στα ιαπωνικά καταγράφεται ως *isogashiki*, ως παράλληλη λέξη του *hotogisu* δημιουργεί ηχομιμητικά την αίσθηση της μουσικής που προκαλείται από το πέταγμα και τραγούδι του πουλιού. Φυσικά, αυτό είναι αδύνατο να αποτυπωθεί στην ελληνική ή στις άλλες δυτικές γλώσσες. Παρά ταύτα, η αίσθηση που προκαλεί η ελληνική απόδοση είναι σχεδόν ταυτόσημη με την ιαπωνική.<sup>18</sup>

Τέλος, όπως αναφέραμε παραπάνω, σημαντικό χαρακτηριστικό της ιαπωνικής χάικου ποίησης είναι αυτό της άμεσης αποτύπωσης εμπειριών μέσω της παρατήρησης. Ωστόσο, συχνά ποιητές αναφέρονται στο παρελθόν, ανακαλώντας μνήμες από προγενέστερες γενιές ποιητών χάικου σε ένδειξη του θαυμασμού τους. Πέραν των αναφορών στα ονόματα σπουδαίων δασκάλων, είθισται πολλές φορές ποιητές να δανειζονται χαρακτηριστικές φράσεις από προγενέστερα χάικου, ώστε να αναδείξουν τη διαχρονικότητα και το διακειμενικό υπόβαθρο της ποιητικής τους. Αυτό είναι και μια απτή απόδειξη μιας μεγάλης ομάδας χάικου που δεν επικεντρώνονται μονάχα στη ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά που αξιοποιούν παράλληλα και τον χώρο της φαντασίας για να ολοκληρώσουν το ποιητικό τους όραμα.<sup>19</sup>

---

## 1.2. Σταθμοί στην ιστορία της ιαπωνικής χάικου και τάνκα ποίησης.

---

Η καταγωγή των χάικου και των τάνκα σε μεγάλο βαθμό αποτελεί κομμάτι της ιστορικής εξέλιξης και της αισθητικής επανάστασης που συντελέστηκε στη μακρά πορεία της ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης. Στην πρώτη αξιόλογη ανθολογία της κλασικής ιαπωνικής ποίησης, τη *Μανιοσού* (*Man' yosbu* = *Συλλογή Δέκα Χιλιάδων Φύλλων ή Συλλογή Δέκα Χιλιάδων Γενεών*), καταγράφονται τα πρώτα δεκαεννέα τάνκα, ανάμεσα στα 4.516 ποιήματα που περιλαμβάνονται στη συλλογή, η οποία συντάχθηκε ανάμεσα στο 686 με 784. Μεταξύ αυτών ποιημάτων αποτυπώνονται στίχοι που απηχούν την προγενέστερη παράδοση πριν την διάδοση

---

<sup>18</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 8-9.

<sup>19</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 9-11.

της κινεζικής γραφής στην Ιαπωνία, καθώς και φολκλορικά τραγούδια, ύμνοι, ελεγείες και σίχτοι διαλογικής ποίησης, δημιουργήματα ενός ευρύτερου φάσματος καλλιτεχνών της Ιαπωνικής αυτοκρατορικής αυλής.

Ο τόνος της Ανθολογίας θα αποτελέσει και τον βασικό άξονα στον οποίο θα κινηθεί η ιαπωνική ποίηση για περίπου εννιά αιώνες, μέχρι την ενδελεχή ερμηνεία και αναβίωσή των στίχων της από τους Κοκουγκάκου λόγιους της περιόδου Έντο ή Τοκουγκάγουα (1603-1868), το 1690·εποχή που έγινε δημοφιλής και η φόρμα του χάικου. Η συλλογή είναι σημαντική γιατί αναδεικνύει το καλλιτεχνικό γούστο των ποιητών και τις ιδιαίτερες θεματικές και μορφολογικές επιλογές στο πρώιμο στάδιο διαμόρφωσης της ιαπωνικής ποίησης. Πολλά από τα ποιήματα παρουσιάζονται ως άμεσες εντυπώσεις του φυσικού τοπίου, δοσμένες με χάρη και παραστατικότητα. Πάνω από τα μισά ποιήματα άμεσα ή έμμεσα αναφέρονται στο ερωτικό πάθος, όπου στοιχεία από τη φύση, όπως το φεγγάρι, συμβολοποιούνται για να αναδείξουν τις ποικίλες διαστάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού, ενώ αντίστοιχα πολλά άλλα χαρακτηρίζονται για το φιλοσοφικό τους υπόβαθρο απέναντι στο μυστήριο της ζωής.<sup>20</sup> Χαρακτηριστικό είναι το τάνκα ενός ανώνυμου ποιητή:

Είναι σαν πεύκο ο έρωτας  
και να τον κρύψεις δεν μπορείς.  
Αυτό που βγαίνει φανερά  
σαν την ολόγιομη σελήνη μοιάζει  
πίσω από κορφή βουνού.<sup>21</sup>

Η επιτυχία της συλλογής άνοιξε τον δρόμο για τις επόμενες, οι οποίες κατέκτησαν άμεσα τον θαυμασμό της αυτοκρατορικής αυλής. Με την αυτοκρατορική ανθολογία *Κοκινσού* (*Kokinshū* ή *Kokin-wakashū* = *Συλλογή από παλαιά και νέα ποιήματα*), συνταγμένη μεταξύ του 915-920 και αποτελούμενη από είκοσι βιβλία εκ των οποίων τα εφτά με εποχική θεματική και τα πέντε με ερωτική, η ιαπωνική ποίηση κάνει ένα βήμα μπροστά, σταχυολογώντας ποιήματα με έμφαση στον ανθρώπινο ψυχισμό, όπου η φύση αποτυπώνεται στις μεταφορικές της διαστάσεις. Τα ποιήματα της συλλογής είναι σαφέστατα πιο κομψά και ελλειπυσμένα, αναπαριστώντας τον ρομαντικό κόσμο μιας εξευγενισμένης κοινωνίας αυλικών, όπου η προσωπική ηθική επέβαλλε την αποσιώπηση του κραυγαλέου πάθους με την ακόλουθη προβολή της ατομικής αξιοπρέπειας.<sup>22</sup> Μια από τις σπουδαιότερες γυναικείες φωνές της ιαπωνικής λυρικής ποίησης, η θρυλική αυλική και θεατρίνα Όνο νο Κομάτσι (834-880) γράφει σ' ένα από τα ερωτικά ποιήματά της:

<sup>20</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 15-21.

<sup>21</sup> Ανθολογία, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση (7<sup>ος</sup> π.Χ. έως σήμερα)*, (εισ. – επιλ. – μτφρ. – σημ.) Ιωαννίδου Ι. Ελένη και Έξαρχος, Σ. Γεώργιος, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998, 60.

<sup>22</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 21-24.



Απ' τον καιρό που εισήλθα  
στης ζωής μου τον χειμώνα  
η αγάπη σου κιτρίνισε  
σαν φύλλο που το δέρονουε  
βροχές του φθινοπώρου...<sup>23</sup>

Από τον 9<sup>ο</sup> ως τον 12<sup>ο</sup> αιώνα η λογοτεχνία στο Κιότο γνωρίζει τη μεγαλύτερη ακμή της. Ανθίζει η πεζογραφία, και ιδιαίτερα ένα είδος συνδυασμού του πεζού με τον ποιητικό λόγο, όπου το ρομαντικό στοιχείο και οι εξομολογητικοί τόνοι δίνουν σάρκα και οστά σε μια σειρά ιστοριών και στίχων με φυσιολατρικό περιεχόμενο και ερωτικό παλμό. Δεν είναι τυχαίο που γυναίκες φωνές κατακτούν μια σημαντική θέση στην ιστορία των γραμμάτων της Ανατολής, κάτι πρωτοφανές για τα συγχρονικά δεδομένα της δυτικής ποίησης. Η *Ιστορία του Γκέ-ντζι*, το αριστουργηματικό μυθιστόρημα της Μουρασάκι Σικίμπου (π.973-1014/1031) και τα εξομολογητικά ημερολόγια, γνωστά ως *Ιστορίες του Μαξιλαιριού* της Σέι Σόναγκον (π.966 - 1017) αποτελούν πέρα από ρεαλιστικά τεκμήρια της ζωής της εποχής και δείκτες του αισθητικού κλίματός της. Τα τάνια που περιέχονται απηχούν βαθιές συναισθηματικές εξομολογήσεις, πολλές φορές σε δραματικούς τόνους, αγγίζοντας την τελειότητα της ατομικής έκφρασης αρκετούς αιώνες πριν την εμφάνιση των σαϊζπηρικών δραμάτων.<sup>24</sup>

Πριν την εμφάνιση των μεγάλων δασκάλων του χάικου, ένας άλλος ποιητής, ο βουδιστής μοναχός Σαϊγκυό Χόσι (Κιότο, 1118 -1190 ), ένας από τους σπουδαιότερους ποιητές της πρωτοποριακής λυρικής ποίησης, περιέγραψε φαινόμενα της εξωτερικής πραγματικότητας προσδίδοντας τους φιλοσοφικές διαστάσεις. Βασικά θέματα της ποιητικής του είναι ο εφήμερος χαρακτήρας των επίγειων καταστάσεων, οι πολλαπλές αιτίες των ανθρώπινων πράξεων και αποφάσεων, η αναζήτηση του πραγματικού εαυτού μέσω της απομόνωσης, το ταξίδι και η ενδοσκοπήση που προσφέρει στον ανθρώπινο ψυχισμό μέσω της ατομικής παρατήρησης, η αξία του διαλογισμού, ο αντίκτυπος της φύσης στην ανθρώπινη ψυχή, κ.ά. Στοιχεία που συναντούμε σε μεγάλο βαθμό και στον επίγονό του, Ματσούο Μπασό, για τον οποίο αποτέλεσε βασικό πρότυπο μίμησης και στάσης ζωής.<sup>25</sup> Πρόκειται για μια αισθητική εξαιρετικά υποβλητική και εκλεπτυσμένη και συνάμα λιτή και αυστηρή που προσδιορίζει ολόκληρη την ποιητική παραγωγή των μεσαιωνικών χρόνων της Ιαπωνίας. Χαρακτηριστικό της φιλοσοφικής διάστασης και του μελαγχολικού κλίματος που επικρατεί στην ποίησή του είναι το ακόλουθο τάνια:

<sup>23</sup> Ανθολογία, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση*, ό.π., 91.

<sup>24</sup> Addiss, Stephen, ό.π., 24-29.

<sup>25</sup> Addiss, Stephen, ό.π., 34-43.

Από τα πάθη ο ξένος  
πρέπει να νιώθει το βάθος  
της θλιμμένης ομορφιάς –  
δείλι φθινοπωριάτικο σε λίμνη  
κυματώδη και μια μπειιάτσα να πετά...<sup>26</sup>

Στο πέρασμα του χρόνου πολλές ανθολογίες κατέκτησαν επάξια τη φήμη τους, ενώ αναπαράγονταν συστηματικά από τα ανώτερα στρώματα της ιαπωνικής κοινωνίας - ευγενείς, αυλικούς και υψηλόβαθμους σαμουράι – από τον 13<sup>ο</sup> αι. και για δυο περίπου αιώνες μετά την έκδοση της σημαντικής ανθολογίας Χιακουνίν – Ισσού (*Hyakunin Isshu* = *Εκατό ποιήματα από εκατό Ποιητές*), το 1235.<sup>27</sup> Με τη συγκεκριμένη ανθολογία για πρώτη φορά αναδεικνύεται το ποιητικό τοπίο της Ιαπωνίας στη χρονική του διάσταση, παρουσιάζοντας την ποιητική παραγωγή του παρελθόντος ως κλασικό πρότυπο. Η ευρύτερη διάδοσή της οφείλεται σε μεγάλο βαθμό αφενός στην αυτοκρατορική αίγλη που την περιβάλλε και αφετέρου στο γεγονός ότι καθιέρωσε ένα είδος ποιητικού παιχνιδιού, τη ρένγκα (*renga* = αλυσιδωτή ποίηση), ένα είδος ποιητικού διαλόγου, όπου παραδοσιακά ένας ποιητής συνθέτε το πρώτο τρίστιχο χάικου μιας γουάκα και ο ακόλουθος ποιητής προκαλούνταν να τη συμπληρώσει συνθέτοντας το τελευταίο δίστιχο των 7-7 συλλαβών, και αυτό μέχρι να σχηματιστεί το επιθυμητό μέγεθος του ποιήματος. Οι στίχοι από τα ποιήματα και η χρήση κοινών θεμάτων και τεχνικών απέκτησαν κλασική αξία και τίνι τρόπο μανιεροποιήθηκαν, σε βαθμό που κατέκτησαν μια θέση στον καθημερινό βίο των ευγενών, φιγουράροντας στα εικονογραφημένα βιβλία, τις ξυλογραφίες, τα ρούχα, ακόμη και τα έπιπλα της εποχής. Η χρήση κοινών τόπων και η επανάληψή τους αποκτά πάγιο χαρακτήρα, ωστόσο αυτό δεν αποτελεί δείκτη της ευκολίας επιλογής μοτίβων, αλλά βασικό χαρακτηριστικό της κλασικής ιαπωνικής ποίησης, όπου στοιχεία παρελθόντων ποιημάτων και ποιητών επεκτείνονται νοηματικά στο παρόν κάθε νέου ποιητικού οράματος. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι όλα σχεδόν όλα τα ποιήματα της συλλογής εκφράζουν τα ανθρώπινα πάθη στην ολότητά τους, ενώ την πρωτοιαθεδρία έχουν λέξεις, όπως *kokoro* (καρδιά, μυαλό) και *omou* (σκέφτομαι, φροντίζω, νιώθω, αγαπώ).<sup>28</sup>

Κατά την εποχή της διακυβέρνησης της αυτοκρατορίας από τους Καμακούρα (1185-1333) και Μουρομάτσι (1333-1568) Σαμουράι δύο ήταν οι μορφές της ρένγκα που απέκτησαν τεράστια διάδοση: η μούσιν (*mushin* = αφελής) που χαρακτηρίζονταν για τον έξυπνο, περιπαιχτικό και κωμικό χαρακτήρα των ευφυολογημάτων της, διανθισμένη με πρόστυχο χιούμορ και γραμμένη πολλές φορές σε χυδαία γλώσσα, και η ούσιν (*ushin* = ευφυής), η

<sup>26</sup> Ανθολογία, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση*, ό.π., 127.

<sup>27</sup> Hakutani, Yoshinobu, ό.π., 7-8.

<sup>28</sup> Addiss, Stephen, ό.π., 29-34.

σοβαρότερη και βαθύτερη εκδοχή της κλασικής παράδοσης των τάνκα. Η πρώτη ήταν αυτή που κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα εξελίχθηκε στη χάι-κάι νο ρένγκα (haikai no renga) ποίηση, τη χιουμοριστική ρένγκα, η οποία ενέπνευσε και την ανάπτυξη των χάικου. Ωστόσο, και από τα δυο είδη προέρχεται η έννοια του χόκκου (hokku), το εναρκτήριο αυτό τρίστιχο 5-7-5 συλλαβών των ρένγκα, το οποίο πριν αποκτήσει την αυτοτέλειά του, αποτελούσε το σημαντικότερο και ευρύτερα γνωστό μέρος του κάθε ποιήματος, το οποίο συνήθως πραγματώνονταν από τον γηραιότερο ποιητή που έδινε και το θέμα του ποιήματος.<sup>29</sup>

Μέχρι την εμφάνιση του Μπασό πλήθος αυτοκρατορικών ανθολογιών και ιδιωτικών συλλογών ή οικιακών ανθολογιών, γνωστών ως κασού (kashu), περιλάμβαναν έργα των διασημότερων ποιητών της εποχής. Με τους τρεις ποιητές – Σόγκι (1421-1502), Σοχάκιου (1443-1527) και Σότσό (1448-1532)- του χωριού Μινάσε, μεταξύ του Κιότο και της Οσάκας, το 1488, παρουσιάζεται το εξοχότερο δείγμα αλυσιδωτής ποίησης, αφιερωμένο στη μνήμη του αυτοκράτορα Γκό-τόμπα (1180-1239). Η ρένγκα διατηρήθηκε στην ιστορία της ιαπωνικής λογοτεχνίας, γιατί αφενός με τη διαδοχική ροή της προοιόνισε την εμφάνιση του χάικου και αφετέρου γιατί έδωσε έξοχα δείγματα αυτόνομων δίστιχων και τρίστιχων ποιημάτων, τα οποία κατάφεραν αρμονικά δεμένα και με σεβασμό στο θέμα να αποτυπώσουν μια ολόκληρη ιστορία στην χρονική της εξέλιξη.<sup>30</sup>

Την ίδια εποχή καλλιεργούνταν συστηματικά τόσο η μουσική όσο και η ούσιν ρένγκα από διάσημους ποιητές, όπως ο Γιαμαζάκι Σόκικαν (π.1464 – π.1552), ο Αρακίντα Μοριτάκε (1473-1549), ο Ματσουνάγκα Τεϊτόκου (1571-1653), κ.ά. Κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, παρά το εμφυλιοπολεμικό κλίμα που επικρατούσε σε ολόκληρη την χώρα με συνέπεια την καταπίεση του λαού και των πολιτισμικών του εκδηλώσεων, η χιουμοριστική ρένγκα απέκτησε μεγάλη διάδοση. Οι ποιητές ταξίδευαν στην επαρχία και ηγούνταν συγκεντρώσεων που είχαν ως στόχο τη διασκέδαση του λαού μέσα από την ανάγνωση των κωμικών χάι-κάι τους.

Λίγο πριν τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η ιαπωνική λογοτεχνία γνωρίζει την πρώτη της άνθιση μετά από μια μακρά περίοδο κοινωνικοπολιτικής αβεβαιότητας. Το γεγονός ότι η ειρήνη συνοδεύτηκε από τον αποκλεισμό της χώρας στο διεθνές προσκήνιο από τη δυναστεία των Τοκουγκάουα (1600-1867), κοντά σε τόσα αρνητικά είχε μια θετική εξέλιξη: οι διανοούμενοι στράφηκαν στην αναζήτηση του πολιτισμού τους και στη στοχαστική διερεύνηση του παρελθόντος τους. Η ιαπωνική ποίηση φαινόταν έτοιμη να μπει στη διαδικασία της ανανέωσης, όπως αντίστοιχα και η κοινωνία έμοιαζε έτοιμη να αποδεχθεί μια μορφή ποίησης, η

<sup>29</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 45-47.

<sup>30</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 50-58. Για μια γεύση δέκα εκ των εκατό ποιημάτων της συγκεκριμένης ρένγκα, βλ: Ανθολογία, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση*, *ό.π.*, 145-146.

οποία δεν θα ήταν μόνο διασκεδαστική, αλλά που θα μπορούσε να γραφτεί από τον καθένα, ανεξαρτήτως της κοινωνικής του θέσης. Στην τάξη των εμπόρων που φανέρωσε τη θέλησή της να αποτελέσει συστατικό στοιχείο του νέου πνεύματος της εποχής ανήκει και η ποιητική φωνή του Ματσούο Μπασό (Ουένο, Κιότο, 1644 -1694), η οποία έμελλε να αναδειχθεί ως η ύψιστη ποιητική φωνή της κλασικής Ιαπωνίας.

Την εποχή που έδρασε ο Μπασό οι παλαιότερες σχολές χάι-κάι, η Τεϊμόν ή Σχολή του Ματσουνάγκα Τεϊτόκου (1571-653) με επίκεντρο το Κιότο και η Ντανρίν ή Σχολή του Νισιγιάμα Σόιν (1605-1682) με επίκεντρο το Τόκυο και την Οσάκα, βιάδιζαν στη δύση τους. Ωστόσο, η παγιωμένη θέση τους στην αντίληψη των διανοουμένων της εποχής ήταν ακόμη φανερή. Μετά από ένα διάστημα έντονων διαμαχών, οι δυο σχολές διακήρυξαν την κοινή τους πρόθεση να συνεχίσουν την παράδοση της ευτράπελης και αθυρόστομης ποίησης των χάι-κάι, ωστόσο υπήρξαν και μεμονωμένες περιπτώσεις που έδειξαν σημάδια απομάκρυνσης από τις σταθερές των δυο σχολών. Αναμφισβήτητα, όμως, αποτελούσαν τα κλασικά πρότυπα από τα οποία δεν μπορούσε να αποδεσμευτεί αρχικά ο νεαρός Μπασό.

Συντετριμμένος βαθιά από τους αλλεπάλληλους θανάτους αγαπημένων ανθρώπων και δασκάλων, ο Μπασό ξεκίνησε να δημοσιεύει τα πρώτα του χάικου, πατώντας πάνω στα κλασικά μοτίβα, το φεγγάρι, τις ανθισμένες κερασιές, τις καμέλιες, κ.ά, εμπνευσμένος από τον εμπειρικό κόσμο της πραγματικότητας και των καθημερινών συνηθειών της ζωής, φτιάχνοντας χάικου αρκετές φορές με ισχυρή περιπαιχτική διάθεση. Η επίδραση της σχολής Τεϊτόκου είναι φανερή στις πρώτες του δημιουργίες, ωστόσο, με μια βασική διαφοροποίηση: ο Μπασό έδειξε εξαρχής τη φανερή διάθεση σπασίματος του κλασικού κανόνα της συμπαγούς δομής των 5-7-5 συλλαβών.<sup>31</sup>

Σταδιακά, μετά την εγκατάστασή του στο Έντο, ο Μπασό αρχίζει να αναπτύσσει φιλίες με καταξιωμένους δημιουργούς, συμμετέχει σε διαγωνισμούς, σταχυολογεί ανθολογίες και εποπτεύει ποιητικούς διαγωνισμούς. Οι δυο προγενέστερες σχολές, παρότι έδειχναν σημάδια ανανέωσης, φαίνεται πως δεν κάλυπταν το ατομικό ποιητικό του όραμα. Ο Μπασό, σύντομα εγκαταλείπει τον αστικό τρόπο ζωής του Έντο και εγκαθίσταται στην εξοχή, δίπλα στον ποταμό Σουμίντα, επιθυμώντας την απομάκρυνση από την προστασία που του προσέφεραν οι γνωστοί πάτρωνες δάσκαλοι χάικου της εποχής, γεγονός που συνδέεται με την τάση του για ενδοσκόπηση και τη δημιουργία ποιημάτων εξαιρετικού βάθους και σοβαρότητας, χάικου που βασιζονται στην ανάδειξη του ανθρώπινου ψυχισμού. Το 1680 ξεκινά η περίοδος της ωριμότητας και δημοσιεύονται κάποια από τα διασημότερα χάικου, όπως το «Μαύρο Κοράκι» και μια σειρά άλλων με εξαιρετικό συναισθηματικό βάθος και μια τάση αποτύπωσης

<sup>31</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 79-85.

του ανθρώπινου ψυχισμού κατά την εποχή του φθινοπώρου. Η διαμονή του στην εξοχή έχει άμεσο αντίκτυπο στην εύθραυστη ιδιοσυγκρασία του. Αισθήματα μόνωσης και εσωτερικής αναταραχής εκδηλώνονται κοντά στις ευεργετικές και γαλήνιες για τον ίδιο αναπαραστάσεις της φύσης.<sup>32</sup>

Από το 1681 η ποίησή του Μπασό ολοένα και περισσότερο βυθίζεται στο σκοτάδι και μας παρασύρει σε ολοένα παγερότερα τοπία. Ο Βουδισμός και η άσκησή του στον θρησκευτικό διαλογισμό φαίνεται πως δεν υπήρξαν υπολογισίμα βοηθήματα στην προσπάθεια απεγκλωβισμού από το κλίμα μόνωσης. Η σκοτεινότητα αυτή που συνδέεται σαφέστατα με μια διάθεση απομόνωσης και ερημικότητας συνδέεται άμεσα με την καλλιτεχνική του επιθυμία διαμόρφωσης μιας νέας ποιητικής ενόρασης των χάικου, εντελώς αντίθετη από τον χαρακτήρα των περιπαιχτικών και χιουμοριστικών χάι-κái. Έτσι, μέσα στο μοναχικό αυτό κλίμα, δεν είναι λίγες οι στιγμές που ξεπροβάλλει το αίσθημα της ανεμελιάς, το αθώο χιούμορ και το μειδιάμα της ανθρώπινης εμπειρίας μπροστά στην απότομη αποκάλυψη της γνώσης:<sup>33</sup>

Στο πρωτοβρόχι  
κι η μαϊμού θα ήθελε  
ψάθινο παλτό.<sup>34</sup>

Ειλικρινής και ανέραιος χαρακτήρας δεν έπαψε ποτέ να αναζητά την αυθεντική έκφραση, εκείνη που πηγάζει από τον κόσμο της εμπειρίας και της παρατήρησης. Μετά την απώλεια της μητέρας του και την πυρκαγιά που κατέστρεψε την αγαπημένη του καλύβα και μπανανιά, ο Μπασό αποφασίζει να εγρισταλείψει όλα αυτά στο παρελθόν. Σαράντα ενός ετών ξεκινάει τις περιπλανήσεις του. Στα ταξίδια που πραγματοποίησε στις εξοχές της Ιαπωνίας κατάφερε να κρατήσει ποιητικά ημερολόγια, τα οποία μετέτρεψε σε χάικου πρόζες, τα γνωστά χαιμπούν (haibun), τα οποία στην ουσία αποτελούνται από αφηγηματικά κείμενα διανθισμένα με χάικου, όπου η πρόζα κατέχει εισαγωγικό ρόλο για το χάικου που ακολουθεί ή πολλές φορές το χάικου έρχεται ως συμπερασματικό απόφθεγμα της εμπειρίας που περιέγραψε η πρόζα. Τα ταξίδια έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ποιητικής του φυσιογνωμίας, σε βαθμό που διαβάζοντας γραμμικά τα χάικού του, ο αναγνώστης μπορεί να εικονοποιεί αυτόματα τον περιγραφόμενο κόσμο. Η αίσθηση του αυθεντικού ξεπροβάλλει καθάρια, ακόμη και όταν ο ποιητής περιγράφει -σχεδόν μελοδραματικά- τις εμπειρίες που τάραζαν τον ευαίσθητο ψυχισμό του.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 85-89.

<sup>33</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 89-90.

<sup>34</sup> Μπασό, Ματσού και Ίσσα, Κομπαγιαόσι, *ό.π.*, 24.

<sup>35</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 90-95.

Στο μεσοδιάστημα αυτών των περιφημων ταξιδιών, το 1686, έγραψε και το παγκοσμίως γνωστότερο χάικου όλων των εποχών «Την παλιά λιμνούλα» και μια σειρά δημοφιλών χάικου εμποτισμένων από τις βουδιστικές φιλοσοφικές αρχές. Σ' ένα από τα αριστουργηματικά του χάικου το 1688 θα προβάλλει και το θρησκευτικό του πιστεύω που αναδεικνύει την οικουμενικότητα του πνεύματός του:

Στο σεληνόφως  
4 πύλες και 4 σέχτες  
- γίνονται ένα<sup>36</sup>

Μετά από τα πολύχρονα και περιπετειώδη ταξίδια του, ο Μπασό επιστρέφει στην τρίτη του καλύβα κοντά στον ποταμό Σουμίντα. Μια σειρά από ατυχίες και απώλειες τον βυθίζουν ξανά σε βαθιά μελαγχολία. Ο ποιητής θα καλωσορίσει το 1693 μέσα σε ανέλπιδο κλίμα απαισιοδοξίας:

Χρόνο στον χρόνο  
στου πιθήκου τη μορφή  
μάσκα πιθήκου.<sup>37</sup>

Κλίμα που γρήγορα θα ανατραπεί από την αγάπη του για τη ζωή και την ποίηση. Ο Μπασό θα ανακαλύψει τη φωτεινότητα (*karumi*), μια αντίληψη που προϋποθέτει μια διαφορετική προσέγγιση των ανθρωπίνων ατελειών, παθών και καταστάσεων. Είναι μια προσέγγιση που ξαναδίνει ζωή στα καθημερινά μικρά και ασήμαντα πράγματα της καθημερινότητας, τα οποία ο ποιητής αποδέχεται με χαρά και επιθυμεί να τα εξυψώσει εικφραστικά στην ελλειψομένη απλοϊκή τους υπόσταση:

Λευκό χρυσάνθεμο-  
όσο κι αν το κοιτάζω  
καμιά κηλίδα.<sup>38</sup>

Η απλότητα αυτή ήταν που προκάλεσε και έντονες αντιδράσεις στους μαθητές του. Εύλογες σε ένα βαθμό, καθώς η υπέρτατη απλότητα βρίσκεται πολύ κοντά στην κατάκτηση της τελειότητας ή της κοινοτοπίας, όπως χαρακτηριστικά παρατήρησε ο Ντόναλντ Κήν.<sup>39</sup> Παρά ταύτα, το τέλος πλησίαζε και αυτό ο ποιητής το δήλωνε ποικιλοτρόπως μέσα στο έργο και στην αλληλογραφία του. Στο τελευταίο του χάικου θα γράψει:

<sup>36</sup> Η μετάφραση δική μου. Για τις αγγλικές αποδόσεις των ποιημάτων στο εξής, βλ: Addiss, Stephen, *ό.π.*, 104.

<sup>37</sup> Παπαπαύλου, Κλαίρη, *ό.π.*, 42.

<sup>38</sup> Για τη μετάφραση του ποιήματος και την έννοια της «φωτεινότητας», βλ: Παπαπαύλου, Κλαίρη, *ό.π.*, 42-43.

<sup>39</sup> Παπαπαύλου, Κλαίρη, *ό.π.*, 43, όπου και η παραπομπή στο έργο του Keene, Donald, *World Without Walls: Japanese Literature of the Premodern Era (1600-1867)*, New York: Columbia University Press, 21993, 116-117.

Άρρωστος στο ταξίδι –  
τα όνειρα πλανώνται  
σε μαραμένο βάλτο.<sup>40</sup>

Η επιτυχία του ως ποιητή έγκειται στην προσπάθεια ειςυγχρονισμού μιας πανάρχαιας φόρμας μέσω της απομάκρυνσής της από τον περιπαιχτικό και χιουμοριστικό χαρακτήρα της και της πρόσδεσής της σε μια βαθιά παράδοση έκφρασης του ανθρώπινου ψυχισμού, αποτύπωσης της πραγματικότητας και ανάδειξης της πνευματικότητας του ιαπωνικού πολιτισμού. Αναμφισβήτητα αποτελεί ως τις μέρες μας τον σπουδαιότερο ποιητή της Ιαπωνίας. Τη θέση αυτή την κατέκτησε χάρη στην ελευθερία με την οποία αντιμετώπισε την ποιητική τέχνη, πέρα από τα στενά δεσμά μιας συντηρητικής παράδοσης, δίδοντας έμφαση και φέρνοντας στο προσκήνιο σκηνές από την καθημερινή ζωή, οι οποίες ξεχειλίζουν από ζωντάνια και παραστατικότητα. Η εναλλαγή των αισθητικών του προτιμήσεων από την παράδοση στη διεισδυτική παρατήρηση του κόσμου και της ψυχής και από εκεί στη φωτεινότητα αποτελεί ένα ακόμα δείκτη της ελαστικότητας με την οποία αντιμετώπισε την ίδια την τέχνη της ποίησης. Ο ίδιος δεν αποκόπηκε ποτέ από το άρμα της παράδοσης, αλλά μέσω του παρόντος έριξε άπλετο φως σε σκοτεινές πλευρές του παρελθόντος, αντιμετωπίζοντάς το με σοφία και σοβαρότητα, δημιουργώντας γέφυρες επικοινωνίας:

Αρχή της τέχνης:  
τραγούδι στα μακρινά  
ριζοχώρα<sup>41</sup>

Το έργο του αποτελεί ένα έργο εν εξελίξει, όπου τεχνικές υιοθετούνται και εγκαταλείπονται συνεχώς για να ικανοποιήσουν το ανικανοποίητο της πνευματικής του υπόστασης. Με τον Μπασό το χαΐκου έφτασε σε ένα σημείο οριακό. Ο ποιητής ανάδειξε τις απεριόριστες δυνατότητες του είδους, εκφράζοντας τον οικουμενικό του χαρακτήρα μέσα από την αντανάκλαση του ανθρώπινου ψυχισμού στις αναρίθμητες αναπαραστάσεις της φύσης. Οι συνεχιστές του ακολούθησαν πιστά τον δρόμο που χάραξε. Το χαΐκου εντάχτηκε επίσημα στην ιστορία της λογοτεχνίας, πλέον όχι σαν έξυπνο λογοπαίγνιο, αλλά σαν είδος ποίησης με ισχυρούς πυρήνες πνευματικότητας. Πέραν αυτού, η δημοφιλής παρουσία του έδωσε την ευκαιρία σε μια σειρά ανθρώπων της ιαπωνικής κοινωνίας, ανεξαρτήτως της κοινωνικής τους κατάστασης, να ασχοληθούν με την ποίηση και με αυτόν τον τρόπο να δώσουν ώθηση στην άνθιση των ιαπωνικών γραμμάτων και εικαστικών τεχνών. Μεταξύ των πιο λαμπρών συνεχιστών του συγκαταλέγονται οι Ενομότο Κικιάκου (1661-1707), Χαττόρι Ρανσέτσου (1654-1707), Μουκιά

<sup>40</sup> Παπαπαύλου, Κλαίρη, *ό.π.*, 44-45.

<sup>41</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαΐκού*, *ό.π.*, 13

Κυοράι (1651-1704) και μια δεύτερη γενιά συνεχιστών μεταξύ των οποίων και η σπουδαία ποιήτρια Κάγκια νο Τσίγιο (1703-1775).<sup>42</sup>

Στα χρόνια των συνεχιστών του, κατά την πρώτη περίοδο της νέο – ιαπωνικής λογοτεχνίας, πέρα από τη δημιουργία χάικου κατά το πρότυπο Μπασό, στο προσκήνιο εμφανίστηκαν άλλα δυο αλληλοεξαρτώμενα χαρακτηριστικά που δείχνουν διαφορετικές κατευθύνσεις στην εξέλιξη της φόρμας. Το πρώτο αφορά την εμφάνιση μιας φόρμας χιουμοριστικών στίχων που αποκαλούνται Σένριου (*senryu*), τα οποία κρατούν τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της φόρμας του χάικου, αλλά απομακρύνονται ολοένα και περισσότερο από τις παγιωμένες αναφορές στη φύση. Το δεύτερο έχει να κάνει με την εδραίωση του Ζεν Βουδισμού, τα φιλοσοφικά διδάγματα του οποίου εμπνέουν τους δημιουργούς, δίνοντας μια νέα πνοή όχι μόνο στη φόρμα, αλλά και στο εικαστικό της συμπλήρωμα, τη γνωστή χάιγκα (*haiga*).<sup>43</sup>

Μπορεί η κύρια παραγωγή των χάικου του Μπασό να χαρακτηρίζεται για το πνευματικό βάθος και τις ποιητικές αρετές της με θεματικό πυρήνα σχεδόν πάντοτε την αλληλεξάρτηση φύσης και ατόμου, ωστόσο μια μικρότερη ομάδα χάικου γράφτηκε με διάθεση περιπαιχτική, σατιρική, έξυπνη και ειρωνική συνάμα. Αυτή η πλευρά της ποιητικής του, αξιοποιήθηκε περιστασιακά από ανώνυμους ποιητές ποικίλων κοινωνικών στρωμάτων, οι οποίοι θέλησαν να αναδείξουν με τον ίδιο τρόπο τις αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης, εκφράζοντας σε μεγάλο βαθμό πτυχές της ιαπωνικής κοινωνίας των μέσων του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>44</sup> Το όνομά τους αυτοί οι στίχοι το πήραν από τον δεύτερο σημαντικό ανθολόγο τους Καράι Σένριου (1718-1790), ο οποίος στα 1779 αναφέρει πως έλαβε 25.000 συμμετοχές που επιθυμούσαν να συμπεριληφθούν στις διάσημες ανθολογίες του.<sup>45</sup>

Τα σένριου, αξιοποιώντας θέματα από τον καθημερινό βίο, ειρωνεύονται θέματα που παραδοσιακά αποτυπώνονταν στη σοβαροφανή και πουριτανική εκδοχή τους. Ουσιαστικά, τα περισσότερα αναλώνονται σε ένα παιχνίδι αντιπαραβολής των γνώριμων κοινωνικών και πολιτισμικών αναπαραστάσεων, παίρνοντας σαφή θέση σε σημαντικά ζητήματα της εποχής που αφορούν τόσο τον ιδιωτικό όσο και τον δημόσιο βίο. Η απόσταση από τη σάτιρα είναι σχεδόν μηδενική, ενώ τα περισσότερα απηχούν τη σαρκαστική και κυνική διάθεση των δημιουργών τους, αγγίζοντας πολλές φορές τον χαρακτήρα των λαϊκών μας παροιμιών. Στο στόχαστρο των ανώνυμων δημιουργών μπαίνουν συχνά διάσημοι δημιουργοί χάικου, όπως και επαγγελματίες, κυρίως έμποροι και γιατροί, με χιουμοριστική διάθεση. Το χρήμα, οι πολλαπλές όψεις

<sup>42</sup> Για περισσότερα, βλ: Addiss, Stephen, *ό.π.*, 127 -152.

<sup>43</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 153-154.

<sup>44</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ: Blyth, H. R., *Japanese Life and Character in Senryu*, Tokyo: Hokuseido Press, 1960.

<sup>45</sup> Blyth, H.R., *Edo Satirical Verse Anthologies*, Tokyo: Hokuseido Press, 1961, 237.



του ερωτικού πάθους και της αγάπης, η ομορφιά και η ασχήμια, ο γάμος, οι σχέσεις των δυο φύλων, σικινές από το θέατρο και οι ανθρώπινες αδυναμίες αποτελούν τα πιο γνώριμα θέματα αυτών των ποιημάτων. Κατά ένα τρόπο αποτελούν την άλλη όψη του καθρέφτη των χάικου και αυτό γιατί τα τελευταία δεν μπορούν να αναστήσουν όλες τις όψεις της εμπειρίας, του ψυχισμού και των σιέφσεων του ατόμου. Αντίθετα, από κοινού με τα σένριου το άτομο μπορεί να έχει μια βαθύτερη αντίληψη της πραγματικότητας και των σκοτεινών πτυχών της ζωής, γιατί ακόμη και στις τρομακτικότερες και βιαιότερες όψεις της καθημερινότητας το άτομο μπορεί να βρει τις πιο χιουμοριστικές πτυχές της, χωρίς να χάνει το μονοπάτι της ζωής.<sup>46</sup>

Όσον αφορά τη σχέση του χάικου και του σένριου με τον Ζεν Βουδισμό πρέπει να σημειώσουμε πως παρά τις προφανείς ομοιότητες των δυο ειδών, όπως η χρήση εποχιακών λέξεων και οι συχνές αναφορές στο φυσικό περιβάλλον, διακατέχονται από σημαντικές διαφορές. Το σένριου επικεντρώνεται στην αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας της ζωής, ενώ το χάικου αποσκοπεί σε μεγάλο βαθμό στην αναζήτηση των βαθύτερων νοημάτων της ύπαρξης. Η ποιοτική αυτή διαφορά αποτυπώνεται και στην εικαστική αναπαράσταση των δυο ειδών, όπου το χάικου Ζεν αξιοποιείται ως επιγραφικό σχόλιο των ζωγραφικών χάιγια, ενώ το σένριου πολύ σπάνια αποτελεί κίνητρο έμπνευσης των ζωγραφικών αναπαραστάσεων της.<sup>47</sup>

Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται στο προσκήνιο ο δεύτερος σημαντικός ποιητής χάικου μετά τον Μπασό, ο Γιόσα Μπουσόν (Καμαμούρα Οσάκα, 1717 – Κινπουκού-τζι, Κιότο, 1784), ένας από τους σπουδαιότερους λόγιους και ζωγράφους χάιγια της ιαπωνικής τέχνης. Μετά τον θάνατο των γονιών του σε νεαρή ηλικία, μετακομίζει στο Έντο, σπαταλώντας την πατρική κληρονομία, κάνοντας μποέμικη ζωή και εξασκώντας, πιθανώς, περιστασιακά το επάγγελμα του ηθοποιού. Επιθυμώντας να επεκτείνει τις γνώσεις του παρακολουθεί τις διαλέξεις του Κομφουκιανού δασκάλου και ποιητή Χαττόρι Νακάου και σπουδάζει την τέχνη του χάικου κοντά σε φημισμένους δασκάλους της εποχής, συνεχιστές της παράδοσης του Μπασό. Συνδυάζοντας την Ιαπωνική με την Κινέζικη φιλοσοφία και τέχνη, ο Μπουσόν προσπάθησε να κατακτήσει την προσωπική του ποιητική φωνή, καλλιεργώντας όλα τα είδη της ποίησης και με ιδιαίτερη επιτυχία το χάικου.<sup>48</sup>

Η πρωτοτυπία των χάικου του Μπουσόν έγκειται στη στενή σχέση τους με τη ζωγραφική τέχνη. Πολλά χάικου μοιάζουν με ποιητικές εικόνες ενός ιδιότυπου συνδυασμού

<sup>46</sup> Για μια αναλυτική παρουσίαση των διάφορων πτυχών του είδους, βλ: Addiss, Stephen, *ό.π.*, 153-168.

<sup>47</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 168-171.

<sup>48</sup> Για περισσότερα, βλ: Addiss, Stephan, *ό.π.*, 179 - 219. Ueda, Makoto, *The Path of Flowering Thorn: The Life and Poetry of Yosa Buson*, Stanford, Calif: The Stanford University Press, 1998, 3-15. Crowley, A. Cheryl, *Haikai Poet Yosa Buson and the Basho Revival*, Leiden: Brill, 2007, 272-280.

στοιχείων της ιαπωνικής με την κινέζικη εικαστική παράδοση. Κυρίαρχες στο έργο του τόσο το ποιητικό όσο και το ζωγραφικό είναι οι αναπαραστάσεις τοπίων, μορφών και άνθο - ζωολογικών μοτίβων στη ρομαντική τους αποτύπωση. Δυο βασικά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται στα χαίικου του από το 1768 και μετά είναι οι τεχνικές της επανάληψης και της ονοματοποιίας ή ηχοκινήτικης, οι οποίες σαφώς στοχεύουν στην αισθητηριακή κινητοποίηση του νου μέσω των πληθωρικών παρηγήσεων που δημιουργούν. Νοσταλγικοί και μελαγχολικοί τόνοι επικρατούν στα περισσότερα χαίικου του Μπουσόν, πολλές φορές παίζοντας ένα μαγικό παιχνίδι με τις γνώριμες στο κοινό εποχιακές αναπαραστάσεις. Η προσεκτική παρατήρηση της φύσης, η πρόδηλη προσοχή στη λεπτομέρεια, το παιχνίδι με τις φωτοσιδιάσεις και τα χρώματα των τοπίων, των πραγμάτων και των έμβιων όντων είναι που κάνουν φανερές τις αντιθέσεις, οι οποίες λειτουργούν βοηθητικά στην κατανόηση του βαθύτερου νοήματος των χαίικου του. Πέραν όλων είναι φανερή η εικαστική διάθεση που κυριαρχεί πριν την αποτύπωση των λέξεων στο χαρτί. Προϊόντα ή όχι της φαντασίας του, ο ποιητής – ζωγράφος αναπαριστά με νατουραλιστική ακρίβεια καταστάσεις από τον μικρόκοσμο της εξωτερικής πραγματικότητας, προσεγγίζοντας με τρυφερότητα και σχεδόν θρησκευτική ευλάβεια το θαύμα της φύσης:

Σύντομο βράδυ·  
το σκοτάδι έθρεψε  
λευκό λουλούδι<sup>49</sup>

Λαμπρό φεγγάρι·  
στη σιά κάθε χόρτου  
κι ένα έντομο<sup>50</sup>

Η μόνιμη εγνατάστασή του στο Κιότο επιφέρει και την ακόλουθη φήμη του ως ποιητή και ζωγράφου από το 1770 και μετά, ως αρχηγού της Σχολής Γιαχαντέι, διάσημης για την παραγωγή περίφημων χαίικα.<sup>51</sup> Μεταξύ άλλων, ο Μπουσόν θέσπισε κάποιους βασικούς κανόνες για τους σπουδαστές της σχολής: αρχικά όρισε ως στυλιστικά πρότυπα τους συνεχιστές του Μπασό – Κικιάκου, Ρανσέτσου, Κυοράι και Σοντό – οι οποίοι την περίοδο αυτή είχαν υποτιμηθεί και εν συνεχεία διαμόρφωσε τους όρους συγγραφής των χαίικου, τα οποία έπρεπε να αποτελούν εμπνεύσεις εικόνων από την άμεση παρατήρηση της φύσης.<sup>52</sup>

Στα ίδια χρόνια, όμως, ο ποιητής δείχνει σημάδια ανανέωσης. Πολλά χαίικου ξεφεύγουν από το σύνηθες μέτρο χάριν της επέκτασης επαναλαμβανόμενων στίχων με αντιθετικά νοήματα, ενώ άλλα επικεντρώνονται στην αποτύπωση αισθήσεων, όπως η αφή και η ακοή, οι οποίες δρομολογούνται για να σημάνουν την αλλαγή μιας εποχής ή μιας επαγγελματικής

<sup>49</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαίικου*, ό.π., 48.

<sup>50</sup> Ανθολογία, ό.π., 49.

<sup>51</sup> Zolbrod, Leon, “The Busy Years: Buson’s Life and Work, 1777”, *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 4, 3 (1988), 53-81.

<sup>52</sup> Crowley, A. Cheryl, ό.π., 96-97.

δραστηριότητας. Σταδιακά τα χρώματα αρχίζουν να λαμβάνουν ολοένα και μεγαλύτερο χώρο στα χάικου του, με κυρίαρχο το λευκό, ενώ μια μεγάλη κατηγορία ποιημάτων αντανακλούν τις προσωπικές του απόψεις και διάφορες σιηνές από τον καθημερινό του βίο. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του συνέχισε στους ίδιους δρόμους αποτυπώνοντας φρέσκιες εικόνες της φύσης κοντά σε στιγμιότυπα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου κυριαρχούν δραματικοί και εξομολογητικοί τόνοι.

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα μεταξύ των πολλών ποιητών χάικου που κέρδισαν επάξια την εκτίμηση της κριτικής βρέθηκε και ο Κομπαγιάσσι Ίσσα (Κασιγουαμπάρα, Ναγκάνο, 1763 - 1827), ο τρίτος των «Τεσσάρων Μεγάλων» της ιαπωνικής ποίησης. Γόνος μέσης αγροτικής οικογένειας, βίωσε νωρίς την απώλεια της μητρικής παρουσίας και κατόπιν τη βαρβαρότητα της άσπλαχνης μητριάς του. Όταν πέθανε η γιαγιά του, εγκατέλειψε το χωριό του και διέφυγε στο Έντο απασχολούμενος σε διάφορες εργασίες. Εκεί, μαθήτευσε δίπλα στο γνωστό δάσκαλο Τσίκουα, επικεφαλής της σχολής Νιροκούαν που συνέχιζε την παράδοση του Μπασό. Το 1792 ξεκίνησε ένα μεγάλο δεκαετές ταξίδι, επισκεπτόμενος πολλούς ποιητές στο Έντο, στο Κιότο και στην Οσάκα. Περνώντας μια σειρά οικογενειακών ερίδων μετά τον θάνατο του πατέρα του, και αφού έχασε την πρώτη του σύζυγο και τα τέσσερα παιδιά του, ξεκίνησε να ταξιδεύει αδιάκοπα διδάσκοντας. Ξαναπαντρεύτηκε άλλες δυο φορές, βιώνοντας παράλληλα τον χαμό άλλων πέντε παιδιών, γεγονός που βύθισε για πάντα στη θλίψη ίσως τον πιο πρόσχαρο ποιητή της ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης.<sup>53</sup>

Γράφοντας σε μια εποχή που η ποίηση κατακλύζονταν από μιμήσεις του ύφους του Μπασό, παρά το φωτεινό αντιπαράδειγμα του Μπουσόν, ο Ίσσα κατόρθωσε να αναπτύξει την προσωπική του φωνή και να ανανεώσει τον ποιητικό λόγο του χάικου, εκφράζοντας το όραμα ενός ευαίσθητου και πολύπαθου ποιητή μέσα από τις εμπειρίες της φτωχικής αγροτικής ζωής που αντανακλάται στα μικρά βασίλεια της φύσης. Ο φιλοσοφικός τόνος του Μπασό και η ιδεαλιστική προσέγγιση του Μπουσόν υποχωρούν για να ανυψωθεί το ανθρωπιστικό όραμα του Ίσσα. Κοντά σε άλλα υπήρξε πιστός Βουδιστής και ιδιαίτερα ακόλουθος των διδασκαλιών της «Αγνής Γης», του Αμιντιανού Βουδισμού, όπου η μετενάρκωση στην Παραδείσια «Αγνή Γη» εξαρτάται άμεσα από την ισότητα και τη συμπόνοια που θα δείξει ο άνθρωπος στην πρώτη του ζωή.<sup>54</sup> Γενική πίστη του Ίσσα, η οποία αντικατοπτρίζεται σε πολλά χάικου του είναι πως ο κόσμος είναι έμπλεος άκρατων επιθυμιών και πλεονεξίας και ότι οι άνθρωποι μένουν

<sup>53</sup> Για την πλήρη βιογραφία του, βλ: Ueda, Makoto, *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Leiden: Brill, 2004. Για μια σύντομη παρουσίαση της ζωής του πλαττωμένη από χαριτωμένα χάικου, βλ: Addiss, Stephan, *ό.π.*, 221-226.

<sup>54</sup> Lanoue, G. David, “The Haiku Mind: Issa and Pure Land Buddhism”, *The Eastern Buddhist*, 2 (2008), 159-176 .

αδιάφοροι στην ιδέα του θανάτου και της πιθανής τιμωρίας, γι' αυτό και σύμφωνα με τον Βούδα στον ανθρώπινο κόσμο κυριαρχεί τόσος πόνος. Για τον ίδιο, ο Βούδας δεν βρίσκεται μονάχα στον Παράδεισο, αλλά και στον επίγειο κόσμο. Μια πίστη που ισχυροποιούνταν, καθώς βάδιζε προς τον θάνατό του.<sup>55</sup> Γράφει σε κάποια χάικου τότε με αίσθηση ειρωνείας τότε με βαθιά θρησκευτική πίστη:

Στον λόφο ο Βούδας·  
ένα παγάκι στάζει  
άπ' τη μύτη του.<sup>56</sup>

Χωρίς τον Βούδα  
θα έλαμπε η πάχνη  
πάνω στη χλόη;<sup>57</sup>

Ευγνώμων – χιόνι  
στο πάπλωμα στρώνεται  
απ' την Αγνή Γη.<sup>58</sup>

Στην ποίηση του Ίσσα θα βρούμε την πιο αγνή ματιά στον κόσμο της φύσης και του περιβάλλοντος κόσμου, αξιοποιώντας τα κλασικά μοτίβα του παρελθόντος. Ωστόσο, χωρίς να προβάλλονται οι κλασικές αναπαραστάσεις της. Στόχος πολλές φορές είναι να αναδειχθεί το αίσθημα της ευφορίας και του εντυπωσιασμού μπροστά στο θέαμα της φύσης, η οποία επηρεάζει πολλές φορές ανεπαίσθητα την ανθρώπινη λογική:

Τι ομορφιά –  
απ' την σχισμή της πόρτας  
ο Γαλαξίας<sup>59</sup>

Περιγράφοντας τον κόσμο των ανθρώπων και των ζώων ο ποιητής καταφέρνει να μεταδώσει με διαύγεια το αίσθημα της συμπόνοιας και τη σκεπτικιστική του διάθεση απέναντι στις εμπειρίες που έχει ο ίδιος βιώσει. Τα χάικου του Ίσσα προβάλλουν ως αναπαραστάσεις φυσικών εικόνων, προϊόντα της άδολης παρατηρητικότητάς του. Έχοντας σαφή επίγνωση των αρετών και των σφαλμάτων της ανθρώπινης υπόστασης δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στην περιγραφή των παιδιών, περιβάλλοντάς τα πάντοτε με πατρική στοργή. Με την ίδια αγάπη αναφέρεται στον κόσμο των ζώων, τον οποίο αναδεικνύει πολλές φορές σε παράλληλο καθρέπτη των ανθρώπινων συναισθημάτων:

Γέρικο σκυλί  
βαδίζει στον δρόμο –  
επισκέπτης τάφων.<sup>60</sup>

Σκυλιά, γάτες, πουλιά, νυχτερίδες, άλογα, βάτραχοι και φίδια αποτελούν αγαπημένα θέματα απεικόνισης στα χάικου του Ίσσα. Πολλές όψεις των ζώων μεταβάλλονται στη σκέψη του ποιητή και παρουσιάζονται σε διαφορετικές διαστάσεις με σκοπό να προκαλέσουν μια

<sup>55</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 227-229.

<sup>56</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα...*, *ό.π.*, 27

<sup>57</sup> Ματσούο, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 36

<sup>58</sup> Ίσως το τελευταίο του χάικου, το οποίο βρέθηκε κάτω από το μαξιλάρι του όταν πέθανε. Η μετάφραση δική μου.

<sup>59</sup> Ανθολογία, *ό.π.*, 30

<sup>60</sup> Η μετάφραση δική μου. Addiss, Stephan, *ό.π.*, 250

ευχάριστη αίσθηση, ένα μειδιάμα ή κάτι δυνατότερο παίζοντας με τις γνώριμες αναπαραστάσεις:

Νυχτερίδες –  
σε χωριό δίχως πουλιά  
κατά το δειλί.<sup>61</sup>

Ξαφνική βροχή:  
το γυμνό μου άλογο  
γυμνός ιππεύω<sup>62</sup>

Αν όμως για ένα θέμα είναι διάσημος, είναι για την αξιοποίηση της φύσης των εντόμων.<sup>63</sup> Αναπόσπαστο κομμάτι της παραδοσιακής ιαπωνικής κουλτούρας είναι ο θαυμασμός των εντόμων, ιδιαίτερα των πεταλούδων, των γρύλων, των τζίτζικιών, των ακρίδων, τα οποία συνήθιζαν να πωλούν σε μικρά κλουβάκια. Ο ποιητής περιλαμβάνει ωστόσο και μια σειρά άλλων εντόμων, των περισσότερων απωθητικών, όπως μύγες, ψύλλους και κουνούπια, στον κόσμο των οποίων βρίσκει την αντανάκλαση των ατομικών του αισθημάτων και γενικότερα της ανθρώπινης ύπαρξης. Κατά ένα τρόπο αναδεικνύεται η αρμονική συνύπαρξη των έμφυχων όντων. Δεν είναι λιγιστές οι φορές που ακόμη και τα μικρότερα και ασήμαντα έντομα διαδραματίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην επιζητούμενη πνευματική γαλήνη. Για τον ποιητή είναι αυτά τα ασήμαντα που δείχνουν την ισορροπημένη υπόσταση της φύσης. Με αυτόν τον τρόπο η δραματική επίγνωση της παροδικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης κατευνάζεται από το γαλήνιο αίσθημα που προκαλεί η ελπίδα της αενάως αναγεννώμενης φύσης:

Όταν πεθάνω  
φρόντιζε τον τάφο μου  
ακριδούλα –<sup>64</sup>

Στον ίδιο κόσμο βρίσκει τις ωραιότερες νατουραλιστικές αναπαραστάσεις, οι οποίες κάλλιστα βρίσκουν την εικαστική τους έκφραση στους Δυτικούς πίνακες του 19<sup>ου</sup> αιώνα:

Σκυμμένη μετρά  
τα σημάδια των ψύλλων  
καθώς θηλάζει<sup>65</sup>

Γύρω από τον κόσμο των έμφυχων όντων, ο Ίσσα, δεν αποφεύγει να δώσει την απαραίτητη σημασία στον περιβάλλοντα κόσμο. Ο *Κόσμος της Πάχνης*, όπως εύστοχα τιτλοδότησε

<sup>61</sup> Η μετάφραση δική μου. Addiss, Stephan, *ό.π.*, 252

<sup>62</sup> Ματσούο, Μπασό, Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 31

<sup>63</sup> Αναλυτική παρουσίαση κατά θεματικές ενότητες στο: Addiss, Stephan, *ό.π.*, 248 -258

<sup>64</sup> Η μετάφραση δική μου. Addiss, Stephan, *ό.π.*, 253

<sup>65</sup> Ματσούο, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 33

την μικρή συλλογή μεταφρασμένων ποιημάτων των Μπασό και Ίσσα, ο ποιητής Διονύσης Καψάλης, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κομμάτια της πνευματικότητας των χάικου του ποιητή. Η πάχνη, οι σταγόνες της αυγινής χλόης, αποτελούν το έναυσμα υπενθύμισης του εφήμερου αυτού κόσμου, απηχώντας πτυχές της πίστης στην Βουδιστική «Αγνή Γη». Κάποια από αυτά τα ποιήματα μπορούν να ιδωθούν ως διαυγείς περιγραφές στιγμών στη φύση, ενώ πολλά αναδεικνύουν κάτι πολύ βαθύτερο. Στο γνωστότερο χάικου του επί του θέματος, γραμμένο μετά τον θάνατο της κόρης του Σάτο, συλλαμβάνει τη στιγμή εκείνη που η αγνή θρησκευτική γνώση συναντά τα βαθύτερα συναισθήματα της ψυχής:

Ο κόσμος της πάχνης  
κόσμος της πάχνης είναι·  
κι ωστόσο, κι ωστόσο.<sup>66</sup>

Το άνοιγμα της Ιαπωνίας στη Δύση είχε άμεσο αντίκτυπο σε όλες τις διαστάσεις της καθημερινής ζωής. Ανάμεσα στον εκμοντερνισμό κατά τα πρότυπα της Δύσης και στη διαφύλαξη των παραδοσιακών αξιών βρέθηκαν και οι ποιητές των χάικου: μια μερίδα συνέχισε τη γραφή ακολουθώντας τα πρότυπα του παρελθόντος και μια δεύτερη αναζήτησε νέους δρόμους και τρόπους διαφυγής από τα παγωμένα πρότυπα αιώνων, κυρίως εγκαταλείποντας την περιφημη αυστηρή δομή των 5 - 7 - 5 συλλαβών. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται μια νέα ποιητική φωνή που άσκησε σημαντικότερη επίδραση στην εξέλιξη του είδους κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο τέταρτος κατά σειρά αξιολόγησης της ιαπωνικής κριτικής, Μασαόκα Σίκι (Ματσουγιάμα, Εχιμέ, 1867 - Τόκιο, 1902), ποιητής, συγγραφέας, θεωρητικός της λογοτεχνίας και ίσως ο προοδευτικότερος ποιητής χάικου που διάνοιξε το δρόμο της μοντέρνας γραφής του είδους κατά την περίοδο Μεϊτζι.<sup>67</sup>

Στο σύντομο διάστημα της ζωής και της καλλιτεχνικής του πορείας (1891-1902), ο Σίκι έγραψε γύρω στα 18.000 χάικου, παράλληλα με το κριτικό του έργο και την ανθολόγηση νέων ποιητών. Τα πρώτα του χάικου, αριστοτεχνικά γραμμένα, αναδεικνύουν την κλασική παιδεία του και τις παραδοσιακές επιρροές του. Προχωρώντας, όμως, δεν ήταν δυνατόν να παρακάμψει τον κόσμο της νέας εμπειρίας που βίωνε η χώρα του στα πλαίσια του εκβιομηχανισμού της. Το πρόβλημα για τον ίδιο βρισκόνταν στη δυσκολία ανεύρεσης ποιοτικού υποβάθρου και συναισθηματικής έντασης στις βιομηχανικές εικόνες που ξεπρόβαλλαν

<sup>66</sup> Ματσούο, Μπασό και Κομπαγιάσι, Ίσσα, *ό.π.*, 37. Είναι ενδεικτικό ότι και στην ιαπωνική εκδοχή του ποιήματος, ο Ίσσα καταστρατηγεί το μέτρο, αδιαφορώντας μπροστά στο δράμα του για την τήρηση των κανόνων. Γεγονός που το αντιλαμβάνεται ο μεταφραστής, αποδίδοντας έξοχα το πνεύμα του πρωτοτύπου.

<sup>67</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 267-283. Για μια συνολική εικόνα γύρω από τη φυσιογνωμία του ποιητή, βλ: Beichman, Janine, *Masaoka Shiki*, Tokyo: Kodansha International, 1986, όπου και μεταφρασμένα στα αγγλικά πολλά από τα θεωρητικά του κείμενα που αφορούν τη νέα οπτική στη χάικου ποίηση.

βαθμηδόν στην ιαπωνική κοινωνία. Παράλληλα, όμως, βίωσε και την αλλαγή των θρησκευτικών ηθών που έφερε η παλινόρθωση των Μείτζι. Στα χρόνια αυτά, η νέα κυβέρνηση προβάλλει τον Σιντοϊσμό έναντι του Βουδισμού, γεγονός που επέφερε αναταραχές, καταστροφές παραδοσιακών ναών και σημαντικές αλλαγές στην ζωή χιλιάδων μοναχών που ακολουθούσαν την παραδοσιακή λατρεία.<sup>68</sup>

Στο κρουβόρι –  
Θεότητες και Βούδες  
κοινή γειτονιά<sup>69</sup>

Ωστόσο, ευρύτερα γνωστός παραμένει ως σήμερα για τις έξοχες λυρικές του εικόνες και την έμφασή του στη νατουραλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας:

Γεφύρι, ζέστη το άλογο μου περνάει απ' το ποτάμι. <sup>70</sup>	Σελήνη πλήρης αναρίθμητα αστέρια σιούρο μπλε φόντο <sup>71</sup>	χωρίζουμε· η κλαίουσα ιτιά σκύβει σ' ακτή και βάρια <sup>72</sup>
---	--	---

Από το 1895 ο Σίιι ξεκίνησε να διαμορφώνει το καλλιτεχνικό γούστο μιας ομάδας νέων ποιητών, γράφοντας δοκίμια με στόχο να απελευθερώσει τη φόρμα από τους παρωχημένους για την εποχή περιοριστικούς της κανόνες. Στενός θαυμαστής του Μπασό, παρότι στάθηκε ο πρώτος που άσκησε δριμεία κριτική στο έργο του εκπλήσσοντας τη λογοτεχνική κριτική της εποχής πρόβαλλε όλες τις αρετές των ποιημάτων του δασκάλου, τη φυσικότητα, την αμεσότητα, την παρατήρηση, δίνοντας μεγάλη έμφαση στη διακειμενικότητα, στο γνωσιολογικό υπόβαθρο του κάθε ποιητή πάνω σε κάθε είδος τέχνης, στην έννοια της προοπτικής των περιγραφόμενων αντικειμένων και στη σκεπτική στάση του ποιητή απέναντι στον χειρισμό των πραγματικών και φανταστικών εικόνων. Πέραν τούτων, υπήρξε θερμός υπερασπιστής του νατουραλισμού στη χάικου ποίηση, όπως όμως αυτή θεωρείται μέσα από τη σύλληψη της ιδέας του Shasei, της προερχόμενης από την κινέζικη ζωγραφική αντίληψης της «ζωγραφικής από την πραγματική ζωή» ως αντίθετης από τη λογοτεχνική αντίληψη του sha-i, της ιδεαλιστικής δηλαδή «ζωγραφικής ιδεών».<sup>73</sup> Κατ' ουσία είναι μια απτή απόδειξη της επιθυμίας αποδέσμευσης των χάικου από τη φαντασιολογία, η οποία στερεί τη ρεαλιστική πρόσληψη των χάικου από τον αναγνώστη.

<sup>68</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 270-271

<sup>69</sup> Η μετάφραση δική μου. Addiss, Stephen, *ό.π.*, 271

<sup>70</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαϊκού*, *ό.π.*, 58. Πέρα από τις μεταφράσεις των χάικου του από τη Ρούμπη Θεοφανοπούλου, σώμα μεταφράσεων του ποιητή σε πιο ελεύθερο μέτρο βρίσκεται και στο Ιωαννίδου Ι. Ελένη – Έξαρχος Σ. Γεώργιος, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση*, *ό.π.*, 221-225.

<sup>71</sup> Ανθολογία, *ό.π.*, 59

<sup>72</sup> Ανθολογία, *ό.π.*, 61

<sup>73</sup> Addiss, Stephan, *ό.π.*, 273-275

Η αρωσσία του χρόνου στο χρόνο τον κατέβαλλε και αισθήματα μοναξιάς και απομόνωσης άρχισαν να τον καταβάλλουν. Ο περιορισμένος χώρος του σπιτιού δεν του έδινε τα περιθώρια να έρθει σε επαφή με τη φύση. Έτσι, ανέπτυξε ένα είδος χάικου ποίησης «εσωτερικού δωματίου», όπου ο εξωτερικός κόσμος περιγράφεται με τους όρους μιας όμορφης, άλλα ολοένα λιγότερο απολαυστικής φύσης. Τα χρωματιστά φρούτα στο μπολ, τα τριαντάφυλλα στο βάζο, οι ήχοι από τις γειτονικές αυλές και κάθε τι ορατό από τις χαραμάδες του σπιτιού του κατακλύζουν τα χάικου αυτής της περιόδου:

Θερινή χλόη -  
άνθρωποι σ' απόσταση  
παίζουν μπέιζμπολ.<sup>74</sup>

Όταν τον Δεκέμβριο του 1899, ο φίλος του και μαθητής του Τακαχάμα Κυόσι, του εγκατέστησε μια γυάλινη πόρτα για να βλέπει τον κήπο του, ήταν πλέον πολύ αργά, το τέλος έμοιαζε για τον Σίκι προδιαγεγραμμένο:

Σιαά του πεύκου	οι άλλοι φεύγουν,
σιαά της ταφόπετρας	τα πυροτεχνήματα
κρύο φεγγάρι <sup>75</sup>	τέλος· σκοτάδι <sup>76</sup>

Οι δυο κύριοι συνεχιστές του, ο Τακαχάμα Κυόσι (Ματσουγιάμα, 1874 – Καμακούρα, 1959) και ο Καγουαχογκιάσι Χειγκοτό (Ματσουγιάμα, 1873 – Τόκιο 1937), θα οδηγήσουν το χάικου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ακολουθώντας βέβαια διαφορετικούς δρόμους. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλες οι νέες προσπάθειες προέκυψαν μέσα από τις δημοσιεύσεις της εφημερίδας *Nippon* και του σημαντικού περιοδικού που ίδρυσε ο δάσκαλος τους, *Hekigoto* (=Ο Κούκος). Ο πρώτος, συντηρητικότερος, ακολούθησε την παραδοσιακή γραμμή του είδους, δίνοντας έμφαση στη λυρικήτητα, στη διαύγεια των εικόνων, στην παρατηρητικότητα και στη μνεία των εποχιακών λέξεων, δείχνοντας όμως ελαστικότητα στην αξιοποίηση κι άλλων ρυθμών πέραν του κλασικού.<sup>77</sup> Ο δεύτερος, θαυμαστής της ιδέας *shasei* και με ανακαινιστικό πνεύμα, έδωσε αποφασιστικό τέλος στις συμβάσεις του παραδοσιακού μέτρου, του θέματος και της έκφρασης των χάικου. Η εικφραστική του απλότητα έδωσε την ώθηση ώστε οι νεότεροι ποιητές να απελευθερωθούν από συμβάσεις που καταστρατηγούσαν την ποιητική έμπνευση. Παρά ταύτα, θεωρήθηκε εικεντρικός, δεν βρήκε ακολούθους και οι προθέσεις του έμειναν στην ιστορία του είδους, ως πρωτοποριακοί πειραματισμοί.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Η μετάφραση δική μου. Addiss, Stephan, *ό.π.*, 274.

<sup>75</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαϊκού*, *ό.π.*, 59

<sup>76</sup> Ανθολογία, 132 *Γιαπωνέζικα Χαϊκού*, *ό.π.*, 62

<sup>77</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 283-285.

<sup>78</sup> Addiss, Stephen, *ό.π.*, 285- 288



Σαν τελευταίο σημαντικό σταθμό στην ιαπωνική χάικου ποίηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα αναφερθούμε στην ποιητική παραγωγή του Τανέντα Σαντόκα (Χόνσου, Γιαμαγιούτσι, 1882 – Ματσουγιάμα, 1940). Παραδοσιακός στον τρόπο χρήσης των τεχνικών, αλλά καινοτόμος στην ατομική έκφραση, ο Σαντόκα είναι από τους μοναδικούς Ιάπωνες ποιητές του 20<sup>ου</sup> αιώνα που έγειρε το ενδιαφέρον των δυτικών αναγνωστών. Χαρακτηρίστηκε δε ως «απρόσμενη περίπτωση κορυφαίου ανατολικού μοντερνισμού». Το αυξανόμενο ενδιαφέρον σε μεγάλο βαθμό δικαιολογείται λόγω της ενδιαφέρουσας βιογραφίας του, μιας ζωής – σχεδόν μυθιστορηματικής, βυθισμένης στις ατυχίες, τις επαγγελματικές αποτυχίες και τους τραγικούς οικογενειακούς θανάτους. Τύπος περιθωριακός, μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας, οδηγήθηκε σ' ένα βουδιστικό ναό Zen, όπου μέσω του διαλογισμού κατάφερε να ξεπεράσει πολλά ψυχολογικά προβλήματα και εν τέλει το 1925 να χριστεί μοναχός, περιπλανώμενος ως το τέλος της ζωής του.<sup>79</sup>

Τα χάικου του εξαρχής προβληματίσαν τους κριτικούς της εποχής, καθώς με την απλότητα και τη λυρική απογύμνωσή τους φάνταζαν ως πεζολογικοί και αντιποιητικοί στοχασμοί. Για τον ίδιο, αυτό που έδινε ζωή στους στίχους ήταν ο ρυθμός που σε ένα βαθμό εξηγεί τη συχνή επαναληπτική χρήση φράσεων στα ποιήματά του. Το χάικου πίστευε πως έπρεπε να είναι απόσταγμα της έκφρασης του μυαλού και της καρδιάς του ποιητή, καταστάλαγμα της σοφίας του. Η απεικόνιση του ψυχισμού είναι αυτή που κεντρίζει το ενδιαφέρον στα χάικου του και όχι η στιγμή του διαφωτισμού που προκύπτει από την απροσδόκητη σύγκρουση των εικόνων κατά το παραδοσιακό πρότυπο των προγενέστερων δασκάλων. Η επιτυχία του έργου του έγκειται στον ρεαλιστικό τρόπο διαχείρισης του υλικού του και στη φυσικότητα με την οποία έδινε δύναμη και φωνή σε ασήμαντα πράγματα και καταστάσεις της καθημερινότητας. Σπάζοντας κάθε εξωτερική σύμβαση της φόρμας, ο Σαντόκα θεωρούσε ότι οι ποιητές έπρεπε να ενδιαφέρονται πρωταρχικά για την ειλικρινή έκφραση κάθε πτυχής των εμπειριών τους. Αυτό που προβάλλει ξεκάθαρα στην ποίησή του είναι η έκφραση ενός αυθόρμητου και ειλικρινούς ψυχισμού και η προβολή της ατομικής αξιοπρέπειας μπροστά στις αντιξοότητες της ανθρώπινης ύπαρξης, εναρμονισμένη σύμφωνα με τα διδάγματα του Βουδισμού:<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Για μια αρχική παρουσίαση του έργου του, βλ: Keene, Donald, *Dawn to the West*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, 92-124 και Addiss, Stephan, *ό.π.*, 293 – 300. Για μια συνολική εικόνα γύρω από τον ποιητή, επιλογή και μετάφραση των χάικου του, βλ: Santoka, Taneda, *For All My Walking: Free Verse Haiku of Taneda Santoka*, (μτφρ. Watson Burton), New York: Columbia University Press, 2003, του ίδιου, *Mountain Tasting: Zen Haiku by Santoka Taneda*, (μτφρ. Stevens John), New York: Weatherhill, 1980 και του ίδιου, *Santoka: Grass and Tree Cairn*, (μτφρ. Hiroaki Sato), Winchester, Va.: Red Moon Press, 2002.

<sup>80</sup> Για τις μοναδικές ελληνικές μεταφράσεις του έργου του, βλ: Σαντόκα, Τανέντα, *Φύλλα Πορείας*, (μτφρ. – προλ.) Λειβαδάς Γιάννης, Τρίπολη: Έλευσις – Ομάδα Νεανικής Πολυέκφρασης Αργαδίας, 2008 και Σαντόκα, Τανέντα, *Χάικου*, (μτφρ. - προλ.) Λειβαδάς Γιάννης, Καλαμάτα: Άιρον, 2000.

Σύννεφα μηδέν  
ο ουρανός πιο  
μόνος από ποτέ<sup>81</sup>

Καμιά φορά  
δεν ζητιανεύω  
βουνά κοιτάζω.<sup>82</sup>

Χωρίς χρήματα  
χωρίς πράγματα  
χωρίς δόντια  
μόνος<sup>83</sup>

---

## Κεφάλαιο 2.

### Από την Άπω Ανατολή στη Δύση:

Η ανακάλυψη της Ιαπωνίας, οι δυτικές αναπαραστάσεις της και το χάικου στο άρμα των μοντερνιστικών λογοτεχνικών πειραματισμών.

---

Οι πρώτες επαφές της Ευρώπης με την Άπω Ανατολή σημειώνονται ιστορικά ήδη από το 1542, όταν κατέφτασαν στο νησάκι Κιούσου οι πρώτοι Πορτογάλοι έμποροι μαζί με τους Ιησουΐτες ιεραποστόλους τους. Η διάδοση του χριστιανισμού και η ανάπτυξη του εξαγωγικού εμπορίου την εποχή των ανακαλύψεων και της διαμόρφωσης της αποικιοκρατικής πολιτικής των ισχυρών κρατών - Πορτογαλία, Ισπανία, Ολλανδία, Αγγλία- της Δύσης αποτέλεσαν τα βασικά κίνητρα για την ανακάλυψη ενός πολιτισμού, ο οποίος πέρα από τις γερές οικονομικές απολαβές, εξήγειρε τη φαντασία των εξερευνητών με τον μυστηριώδη και εν πολλοίς άγνωστο πνευματικό του πλούτο.<sup>84</sup>

Ένα αιώνα μετά, οι εμφυλιοπολεμικές στρατιωτικές πολιτικές των Ιαπώνων αυτοκρατόρων τερματίστηκαν από τη στρατιωτική δυναστεία Τόκουγκάουα, η οποία μπορεί αφενός να συνέχισε τις εμπορικές συναλλαγές με τους Άγγλους και τους Ολλανδούς, ωστόσο επέβαλλε την καταστολή και δίωξη του χριστιανικού προσηλυτισμού, υιοθετώντας ολοένα και αυστηρότερα μέτρα λόγω του εμφανούς κινδύνου καταδυνάστευσης της χώρας από τις ανερχόμενες ιμπεριαλιστικές και αποικιοκρατικές δυνάμεις της Δύσης. Από το 1635 έως το 1853 απαγορεύονταν ρητά η πρόσβαση στους δυτικούς, με εξαίρεση τους Ολλανδούς, οι οποίοι

---

<sup>81</sup> Σαντόκα, Τανέντα, *Φύλλα Πορείας*, ά.π., 25

<sup>82</sup> Σαντόκα, Τανέντα, ά.π., 37

<sup>83</sup> Η μετάφραση δική μου.

<sup>84</sup> Keene, Donald, *Ιαπωνική Λογοτεχνία: Εισαγωγή για Αναγνώστες από τη Δύση*, (μτφρ.) Παπαπαύλου Β. Κλαιρη, (προλ.) Κανελλόπουλος Παναγιώτης – Keene Donald, Αθήνα: Καρδάμιτσα 1987, 107-127. Το μοναδικό κριτικό κείμενο για την ιαπωνική λογοτεχνία μεταφρασμένο στα Ελληνικά. Αν και πολύ σύντομο σε έκταση και αρκετά παλαιό, αποτελεί μέχρι σήμερα αξεπέραστο.

διατήρησαν την άδεια παραμονής τους, και επιπλέον εξασφάλισαν τη δυνατότητα ελεύθερης διακίνησης των καθολικών Ιησουιτών ιεραποστόλων τους, οι οποίοι τύπωναν βιβλία τόσο για να διδάσκουν τη θρησκεία τους όσο και για να έχουν στην κατοχή τους οι ίδιοι εγχειρίδια της ιαπωνικής γλώσσας. Ανάμεσα στα διάφορα συγγράμματά τους συγκαταλέγεται και το *Ιαπωνό-Πορτογαλικό Λεξικό* (1603), στο οποίο καταγράφεται για πρώτη φορά σε δυτική γλώσσα το λήμμα *hokku*, δηλώνοντας ταυτόχρονα την πρώτη επαφή των ευρωπαίων με την ιαπωνική λογοτεχνία.<sup>85</sup>

Όταν ο Αμερικανός Αξιωματικός του Αμερικανικού Πολεμικού Ναυτικού Μάθιου Πέρι (1794-1858) έφτασε τον Ιούλιο του 1853 στο λιμάνι της Ουράγκα με σκοπό τη σύναψη συμφωνίας για τη διάνοιξη ορισμένων λιμένων για τη διεξαγωγή του εμπορίου, ελάχιστοι δυτικοί γνώριζαν ιαπωνικά, ενώ πολύ λίγα ήταν γνωστά για τον Ιαπωνικό πολιτισμό και αυτά από τις λιγοστές ευρωπαϊκές μεταφράσεις της *Ιστορίας της Ιαπωνίας* (1727) του Γερμανού φυσιοδίφη και εξερευνητή Ένγκελμπερτ Κέμπφερ (1651-1716) και το έργο του Ρώσου επιστήμονα και πλοίαρχου Βασίλι Γκολόβνιν, *Captivity in Japan During the Years 1811, 1812, 1813* (1816), προϊόν των εξερευνητικών του αποστολών στα νησιά της Ιαπωνίας.<sup>86</sup> Τα περισσότερα αμερικανικά και ευρωπαϊκά κείμενα για την Ιαπωνία αναλώνονταν στην περιγραφή ενός φανταστικού κόσμου, αινιγματικού και άγνωστου, πολύ μακρινού από τον βιομηχανικά προοδευτικό των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων. Ελλείπει των κατοπινών εκφραστών της ιαπωνικής κουλτούρας, η απομόνωση της χώρας ερέθιζε το φανταστικό θυμικό των δυτικών, αποτυπώνοντας ένα μυστηριακό κόσμο παράλληλο προς τον σύγχρονο δικό τους. Ήταν η αρχή του οριενταλισμού στη Δυτική τέχνη.<sup>87</sup>

Μπορεί οι σκοποί των Αμερικάνων αξιωματούχων να ήταν καθαρά εμπορικοί, ωστόσο κανείς δεν περίμενε το ραγδαίο ενδιαφέρον των Αμερικάνων και Ευρωπαίων πολιτών στο άνοιγμα του «μυστηριώδους και σφραγισμένου για αιώνες βιβλίου, της σκοτεινής και

<sup>85</sup> Kiuchi, Toru, *American haiku: New Readings*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2018, 9.

<sup>86</sup> Το έργο του Γκολόβνιν μεταφράστηκε στα αγγλικά με τον τίτλο, *Narrative of my Captivity in Japan*, London: Colburne, το 1818, γνωρίζοντας σημαντική επιτυχία. Η ιστορία του Κέμπφερ μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1729. Για το ζήτημα της επικοινωνίας των δυο λαών την εποχή του ταξιδιού του Πέρι, βλ: Beasley, G.W., “The Language Problem in the Anglo-Japanese Negotiations of 1854”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13 (1950), 746-758 και «Japanese Castaways and British Interpreters”, *Monumenta Nipponica*, 46 (1991), 91-103.

<sup>87</sup> Για την εποχή της απομόνωσης και τις σχέσεις των Δυτικών με την Ιαπωνία, βλ: Massarella, Derek, *A World Elsewhere: Europe's Encounter with Japan in Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New Heaven: Yale University Publishing, 1990, για το άνοιγμα της Ιαπωνίας στη Δύση, Wiley, Booth Peter, *Yankees in the Land of the Gods*, New York: Viking, 1990 και για πηγές και σχόλια πάνω στα πρώιμα ευρωπαϊκά γραπτά για τον Ιαπωνικό Πολιτισμό, βλ: Cooper, Michael, *The Southern Barbarians: The first Europeans in Japan*, Tokyo: Kodansha, 1971 και την μελέτη του Baty, Thomas, “Literary Introduction of Japan to Europe”, *Monumenta Nipponica*, 7(1951), 24-39.

άγνωστης εκείνης ιδέας» που ως τότε αποκαλούνταν Ιαπωνία.<sup>88</sup> Έτσι, δεν άργησε να έρθει στη δημοσιότητα η πρώτη σοβαρή λογοτεχνική καταγραφή στην αγγλική γλώσσα με θέμα ιαπωνικό από τον σημαντικότερο ίσως Αμερικανό ποιητή του 19<sup>ου</sup> αιώνα Ουώλτ Ουίτμαν (Γουέστ Χίλλς, Λονγκ Αϊλαντ, Νέα Υόρκη, 1819 – Κάμντεν, Νιού Τζέρσεϊ, 1892). Το ποίημά του «The Errand – Bearers»<sup>89</sup>, δημοσιευμένο στους *New York Times* τον Ιούλιο του 1860, όταν έφτασαν στην Νέα Υόρκη οι πρώτοι 76 εκπρόσωποι της Ιαπωνικής Πρεσβείας μετά την σύναψη της εμπορικής συμφωνίας Καναγκιάουα, είναι ενδεικτικό της σαγήνης που προκάλεσαν οι Ιάπωνες στον δυτικό πολιτισμό και προφητικό για όσα θα ακολουθούσαν. Οι Ιάπωνες ίσως κέρδισαν ίσως έχασαν πολλά με την άφιξή τους. Το βέβαιο ήταν ότι με την αναχώρησή τους ασυναίσθητα ώθησαν τις αισθητικές προοπτικές του δυτικού κόσμου σε νέες περιπέτειες.<sup>90</sup>

Τις δεκαετίες του 1850 - 1860 γίνονται ορατές οι συνέπειες της Συμφωνίας του Πέρι: πρωταρχικά στις διακοσμητικές και εικαστικές τέχνες και στη συνέχεια σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δημιουργίας, στην αρχιτεκτονική, στη διακόσμηση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, στη μόδα, στον χορό, στο θέατρο, στη σκηνογραφία, στη μουσική, στις ιερατικές σπουδές και τέλος στη λογοτεχνία. Το σημαντικό στην τρομακτική αυτή επίδραση της ανατολής στους δυτικούς καλλιτέχνες ήταν ότι χωρίς την ύπαρξη μεσαζόντων, ελλείψει αυθεντικών γραπτών κειμένων και συνάμα πληθώρας διερμηνέων, είχαν τη δυνατότητα να περιεργαστούν και να αντιληφθούν μια πανάρχαια τέχνη εμπειρικά. Η αυτονομία αυτή χάριζε στους δημιουργούς την ελευθερία και την αποδέσμευση από τους μηχανιστικούς τρόπους προσέγγισης της κλασικής δυτικής τέχνης, δίνοντας το προβάδισμα στην προβολή μιας λαϊκής κουλτούρας, πολύ μακριά από το ρεαλιστικό, βιομηχανικό και κοινωνικό μοντέλο της εποχής. Η έξαρση της λαϊκής φαντασίας από τον πολύχρωμο ιαπωνικό κόσμο με τα κιμονό και τις πορσελάνες, τους χαρταετούς, τις βεντάλιες και τις χτένες, και φυσικά τις «εικόνες του επιπλέοντος κόσμου», τις Ουκίγιο-ε, τις περίφημες αυτές ξυλογραφικές ζωγραφικές απεικονίσεις μαζικής παραγωγής, είχε καταλυτική επίδραση στη γνωριμία των δυο πολιτισμών.

Είθισται η «ανακάλυψη» της ιαπωνικής τέχνης να αποδίδεται συχνά στον Γάλλο ζωγράφο και χαράκτη Φελίξ Μπρακιεμόντ (Παρίσι, 1833 – Σέρβ, 1914), ο οποίος γύρω στο 1856 ανακάλυψε τυχαία ένα αντίγραφο μιας συλλογής σκίτσων Μάνγκα (= τυχαίες ή

<sup>88</sup> Knox, Alexander, “Japan”, *Edinburgh Review*, 96 (1852), 181-200.

<sup>89</sup> Στις κατοπινές εκδόσεις της συλλογής *Φύλλα Χλόης* (1855) με τον τίτλο “A Broadway Pageant” στο Whitman, Walt, *Leaves of Grass: A textual Variorum*, New York: New York UP, 1980, 513-517. Για την πρωτότυπη καταγραφή των δεδομένων, βλ: Ewick, David, “Orientalism, Absence, and Quick-Firing Guns: The Emergence of Japan as a Western Text”, *Journal of the Institute of Policy and Cultural Studies (Chuo University)*, 7, 82-83.

<sup>90</sup> Για το πως είδαν οι Ιάπωνες διπλωμάτες τον αμερικανικό λαό, βλ: Miyoshi, Masao, *As we saw them: The First Japanese Embassy to the United States*, London: Kodansha, 21994.

παράξενες εικόνες, γελοιογραφίες) του διάσημου Ιάπωνα καλλιτέχνη Κατσουσίου Χακουσάι (Έντο, 1760 – Τόκιο, 1849) σε κάποιο παριζιάνικο στούντιο και εν συνεχεία ενσωμάτωσε στο έργο του στοιχεία τους, αποκαλύπτοντας τον κόσμο της Ιαπωνικής Τέχνης σε μια σειρά Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, μεταξύ των οποίων ο Εντουάρ Μανέ (Παρίσι, 1832 -1883), ο Έντγκαρ Ντέγκα (Παρίσι, 1834 -1917), η Μαίρη Κασσάτ (Άλεγκρι, Πενσυλβάνια, Η.Π.Α., 1844 – Λε Μένσιλ – Τερμπούς, 1926) και ο Καμίλ Πισσαρό (Σαρλότ Αμαλί, Αμερικανικοί Παρθένοι Νήσοι, 1830 – Παρίσι, 1903).<sup>91</sup>

Ωστόσο, Διεθνείς και ιδιωτικές εκθέσεις Ιαπωνικής Τέχνης άρχισαν να πραγματοποιούνται ήδη από το 1854 στο Λονδίνο, το 1862 στο Παρίσι<sup>92</sup>, με αποκορύφωμα τη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1862, όπου η ιαπωνική συμμετοχή κέρδισε τις εντυπώσεις.<sup>93</sup> Στα μέσα του 1870 το ενδιαφέρον αναζωπυρώθηκε και άρχισαν να βλέπουν το φως της δημοσιότητας μια σειρά άρθρων που σκοπό είχαν να εκπαιδεύσουν το κοινό πάνω στο ιαπωνικό σχέδιο. Τη διετία 1885 -1887, στη γειτονιά Νάιτμπριτζ του Γουέστμινστερ στο Λονδίνο στήθηκε ένα ολόκληρο παραδοσιακό ιαπωνικό χωριό, στεγάζοντας πάνω από εκατό ιθαγενείς Ιάπωνες καλλιτέχνες και εργάτες, οι οποίοι από τα καταστήματά τους παρουσίαζαν σχέδια, κοστούμια, αντικείμενα της παραδοσιακής τους τέχνης, προσελκύοντας περισσότερους από ένα εκατομμύριο θεατές.<sup>94</sup>

Στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη, παραδοσιακά ιαπωνικά κειμήλια «bric-a-brac» άρχισαν να παίρνουν θέση στα σπίτια της αριστοκρατίας, αρχιτέκτονες άρχισαν να σχεδιάζουν κατοικίες σε ιαπωνικό ρυθμό, οι γυναίκες των ανώτερων οικονομικά στρωμάτων φορούσαν απαραίτητα κιμονό ως σπιτική ενδυμασία, ενώ οι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι άρχισαν ολοένα και περισσότερο να συζητούν τον τρόπο σύνθεσης των Ουκίγιο-ε πινάκων. Ο Ιαπωνισμός ήρθε την κατάλληλη στιγμή, από τη μία ως μόδα και από την άλλη ως το απαραίτητο διάλλειμα σε

<sup>91</sup>Weisberg, Gabriel, 'Félix Bracquemond and Japonisme', *Art Quarterly*, 32 (1969), 57-68 και Eidelberg, Martin, 'Bracquemond, Delâtre and the Discovery of Japanese Prints', *Burlington Magazine*, 123 (1981), 221-27.

<sup>92</sup> Weisberg, Gabriel, 'Japonisme: Early Sources and the French Printmaker, 1854-1882', in *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975, 3-4.

<sup>93</sup> Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι η Έκθεση συνέπεσε με την άφιξη της πρώτης Ιαπωνικής Πρεσβείας σε ευρωπαϊκό έδαφος, γεγονός που έδωσε πανηγυρικό χαρακτήρα στην έκθεση των 623 εκθεμάτων που προβλήθηκαν στο Σάουθ Κένσιγκτον. Για την επιτυχία της Διεθνούς Έκθεσης, τον ρόλο του επιμελητή της Rutherford Alcock και τις συνέπειες για το άνοιγμα του εισαγωγικού εμπορίου από την Ιαπωνία, βλ: Conant, P. Ellen, 'Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation in International Exhibitions 1862-1910', in Tomoko Sato and Toshio Watanabe (eds.), *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, London : Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery and the Setagaya Art Museum, 1991, 81, και Watanabe, Toshio 'The 1862 International Exhibition in London', in *High Victorian Japonisme*, Bern: Lang, 1991, 89-94.

<sup>94</sup> Για περισσότερα, βλ: Cortazzi, Sir Hugh, *Japan in late Victorian London: The Japanese Village in Knightsbridge and The Mikato*, 1885, Norwich: Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, 2009.

μια αδιάσπαστη δυτική καλλιτεχνική παράδοση, η οποία έδειχνε την ανάγκη της ανανέωσης. Γεγονός που δεν έμεινε απαρατήρητο από τον Όσκαρ Ουάιλντ (Δουβλίνο, 1854 – Παρίσι, 1900), ο οποίος στο έργο του *De Profundis* (1889) καταγράφει τον μανιερισμό με τον οποίο αντιμετώπιστηκε η ιαπωνική τέχνη, «σαν μια αγνή ανακάλυψη»... «έννας τρόπος στυλ» και «μια έξοχη φαντασία της τέχνης», η οποία πήγαζε από βαθιές λαϊκές παραδόσεις και αισθητικά ικανοποιούσε με την πανάρχαια γοητεία της το αισθητιστικό γούστο των καλλιτεχνών της εποχής.<sup>95</sup>

Είναι αλήθεια πως οι περισσότερες συζητήσεις κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα σχετικά με τον Ιαπωνισμό στρέφονται γύρω από τις εικαστικές τέχνες. Ωστόσο, στη λογοτεχνία εμφανίστηκε μια σειρά δημοφιλών μυθιστορημάτων με φόντο την Ιαπωνία, τα περισσότερα σήμερα χωρίς καμία απήχηση και αντίστοιχα μια σειρά ποιημάτων και δραματικών έργων, αναγνωρίσιμα για την ποιότητά τους αλλά και για τον φανταχτερό χαρακτήρα τους, σημαντικά σήμερα για τον μελετητή, καθώς αντανακλούν τη ιδιότυπη σχέση μεταξύ των Ουκίγιο-ε πινάκων και του λογοτεχνικού Ιμπρεσιονισμού σε συγγραφείς όπως ο Ουάιλντ και ο Άλτζερσον Τ. Σουίνπερν (Λονδίνο, 1837 -1909).<sup>96</sup>

Για τον Έρλ Μίνερ (1927-2004), τον σημαντικότερο μελετητή της συνύπαρξης των δυο πολιτισμών στο λογοτεχνικό πεδίο, τα περισσότερα από αυτά τα έργα προσεταιρίζονται τον ιαπωνικό πολιτισμό, προβάλλοντάς τον στις εξωτικές του διαστάσεις με σκοπό να αναπαραστήσουν ιδεατά το παρελθόν μιας άγνωστης εκλεπτυσμένης κουλτούρας.<sup>97</sup> Πιο συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, απογοητευμένοι απέναντι στην πορεία του Ευρωπαϊκού πολιτισμού, δημιούργησαν στη φαντασία τους εξωτικούς αλλά υπαρκτούς κόσμους, επιλέγοντας αυθαίρετα πραγματικά ή φανταστικά στοιχεία από τους μακρινούς αυτούς πολιτισμούς, προβάλλοντας πάνω σε αυτά τα δικά τους όνειρα και τις προσωπικές τους επιθυμίες. Η καταφυγή στον εξωτισμό ήταν μια προσπάθεια διαφυγής των διανοούμενων της εποχής, ώστε να επανακτήσουν την ψυχική τους ισορροπία στο δρόμο για την αναζήτηση μιας αρμονικής ζωής.

Εκ του αποτελέσματος, σήμερα είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε τον πρωταγωνιστικό ρόλο των εικαστικών τεχνών στην ανόθευτη παραγωγή πρωτότυπων έργων που αντιπροσωπεύουν πολύ περισσότερο από ότι στην λογοτεχνία την αυθεντική συνάντηση των δυο

<sup>95</sup> Wilde, Oscar, “The Decay of Lying” in *De Profundis and Other Writings*, Harmondsworth: Penguin, 1986, 82.

<sup>96</sup> Για τον πρώτο και σημαντικό διάλογο πάνω στη σύνδεση του Ιαπωνισμού με τον λογοτεχνικό Ιμπρεσιονισμό, βλ: Miner, Earl, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1958, 80-87 και για την «ψευδο-ιαπωνική τρέλα» του αγγλικού μουσικού θεάτρου στο ίδιο, *ό.π.*, 52-61.

<sup>97</sup> Miner, Earl, *ό.π.*, 269-270.

παραδόσεων. Και αυτό γιατί με την εκτίναξη του Ιαπωνισμού, οι ιαπωνικές εικόνες, οι έννοιες και τα σύμβολα μανιεροποιήθηκαν στη λογοτεχνία σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εξυπηρετούν περισσότερο τις απαιτήσεις μιας επιβεβλημένης μόδας παρά τη ρεαλιστική αποτύπωση της γνήσιας πνευματικότητας του ιαπωνικού πολιτισμού. Αντίθετα, στις εικαστικές τέχνες οι καλλιτέχνες οικειοποιήθηκαν τους τρόπους και της τεχνικές των ομότεχνων Ιαπώνων, μεταλαμβάνοντας τον χαρακτήρα τους σε σύγχρονα έργα καλλιτεχνίας. Αυτό που μετέφεραν στη σύγχρονη τέχνη πίνακες, όπως «Η γέφυρα στη βροχή (1886-1888)» του Βίνσεντ Βαν Γκόγκ ή «Η παλιά γέφυρα του Battersea (1873-1875)» του Τζέιμς Μακνίλ Γουίστλερ, ήταν εκείνο που θα αποκαλούσε αργότερα ο Έζρα Πάουντ «ζωντανή παράδοση». Αντίθετα, η λογοτεχνία περιορίστηκε στην επιφανειακή αποτύπωση καταστάσεων, δημιουργώντας στερεοτυπικούς χαρακτήρες και εικόνες, οι οποίες με το πρόσχημα μιας ψευδεπίγραφης αυθεντικότητας, άφηναν την εντύπωση μιας πλαστής φαντασιακής Ιαπωνίας. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η επιτυχία έργων, όπως η *Madame Crysanthème* (1887) του Γάλλου μυθιστοριογράφου Πιέρ Λοττί (Ρόσφορντ, Σαρντέν-Μαριτίμ, Γαλλία, 1850 – Χεντάγιε, Γαλλία, 1923) και το διήγημα *Madame Butterfly* (1898) του Τζών Λούθερ Λόνγκι (Ανόβερο, Πενσυλβάνια, 1861 – Κλίφτον Σπρινγκς, Νέα Υόρκη, 1927), το οποίο μεταφέρθηκε στη σκηνή της Νέας Υόρκης το 1900 από τον Ντέιβιντ Μπελάσκιο και το 1904 στην Σιάλα του Μιλάνου από τον Τζιάκομο Πουτσίνι, θεωρούμενη σήμερα ένα από τα κορυφαία αριστουργήματα του οπερατικού ρεπερτορίου.<sup>98</sup>

Αν ψάχνουμε ρεαλιστικές απεικονίσεις της Ιαπωνίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι βέβαιο πως πρέπει να ανατρέξουμε στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις δημοσιογράφων, διπλωματών, μεταφραστών και υποτρόφων των ιαπωνικών πανεπιστημίων, οι οποίες αυξήθηκαν κατακόρυφα προς το τέλος της δυναστείας Τοκουγκάουα. Η παλινόρθωση της αυτοκρατορικής εξουσίας από τον δεκαπεντάχρονο Μεϊτζι το 1868 βγήκε αλώβητη μέσα από ένα εμφύλιο πόλεμο (1877), με την μεταφορά της νέας πρωτεύουσας από το Κιότο – Έντο (διοικητικό κέντρο) στο Τόκιο (=ανατολική πρωτεύουσα). Κεντρική επιθυμία της νέας εξουσίας ήταν να μπει ένα τέλος σε μια μακρά περίοδο αντικυβερνητικών κινήσεων και αντιδυτικών αισθημάτων που προέρχονταν από τη συντηρητική παράταξη των σαμουράι. Παρά τις δυσμενείς για τους Ιάπωνες Συνθήκες που προσέφεραν μονόπλευρα οικονομικά και νομικά προνόμια στους Δυτικούς, στόχος της νέας δυναστείας ήταν ο εκδημοκρατισμός της χώρας και η πραγματοποίηση δραστηριών μεταρρυθμίσεων με όρους ισότητας, ανεξίθρησκείας και ανακατανομής της γης, ώστε να επιτευχθεί ο επιδιωκόμενος κατά τα δυτικά πρότυπα εκσυγχρονισμός και η ισχυροποίηση της Ιαπωνίας, ως σύγχρονο και ανταγωνιστικό κράτος του μοντέρνου κόσμου. Μια ολόκληρη

<sup>98</sup> Ewick, David, “Orientalism, Absence, and Quick-Firing Guns: The Emergence of Japan as a Western Text”, *Journal of the Institute of Policy and Cultural Studies (Chuo University)*, 7 (2004), 90-91.

κοινωνία υποκινούμενη από τα συνθήματα «Πολιτισμός και Διαφωτισμός» και «Αναθεώρηση των άνισων συνθηκών» καλούνταν να αναδιαρθρωθεί ριζικά και από το προβιομηχανικό στάδιο να ανδρωθεί σε υπολογίσιμη δύναμη της Ανατολής μέσα σε μόλις σαράντα χρόνια, υπό τον φόβο μιας μελλοντικής και οριστικής καταδυνάστευσης της χώρας από τους Δυτικούς. Συνέπεια αυτού του γεγονότος και καταλυτικής σημασίας για την πορεία της χώρας ήταν η έξαρση του Ιαπωνικού Εθνικισμού, ο οποίος οδήγησε τη χώρα σε μια περίοδο σκληρών ανταγωνισμών, ιμπεριαλιστικών πολέμων και σημαντικών απωλειών που κορυφώθηκε με τη συντριβή της χώρας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι τον Αύγουστο του 1945.<sup>99</sup>

Η χαρραγή του λογοτεχνικού 20<sup>ου</sup> αιώνα βρήκε τους συγγραφείς να ακολουθούν τους προγόνους τους όσον αφορά τον τρόπο διαχείρισης της ιαπωνικής κουλτούρας, αλλά με μια βασική διαφοροποίηση: η Ιαπωνία μετατράπηκε σε σύμβολο της δυτικής διανόησης. Η συμμαχική σχέση της χώρας με τη Βρετανία ευνόησε σε μεγάλο βαθμό την αλλαγή της κλασικής αντίληψης των ανθρώπων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για τους οποίους κατά κανόνα κάθε τι εξωτικό δεν σήμαινε απαραίτητα το φαντασμαγορικό ή το αλλότριο ενός πολιτισμού, αντίθετα πίσω από αυτό κρύβονταν όλη η ρατσιστική αποικιοκρατική αντίληψη ενός πολιτισμένου δυτικού έθνους απέναντι στους «βάρβαρους» λαούς. Μόνο όταν η Ιαπωνία έμπρακτα απέδειξε την πολεμική της ισχύ, ιδιαίτερα μετά τον Ρώσο – Ιαπωνικό Πόλεμο, άλλαξε η δυτική αντίληψη για τον ιαπωνικό πολιτισμό. Και αυτό, γιατί για πρώτη φορά στην Παγκόσμια Ιστορία μια μη λευκή φυλή κατάφερε να εξουδετερώσει μια υπερδύναμη της Ευρώπης και να εδραιωθεί στη θέση της, αναγνωρισμένη αλλά διχάζοντας τις απόψεις για την ανέλιξή της στις δυο όχθες του Ατλαντικού Ωκεανού.<sup>100</sup>

Αν το 1889 η Ιαπωνία αποτελούσε για την Ευρώπη και την Αμερική μια ανακάλυψη και ένα καινοφανή τρόπο έκφρασης, όπως την είχε χαρακτηρίσει ο Ουάλντ, ως το 1905 η ίδια κατάφερε να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό της και να αναδυθεί στην Δύση με τους όρους που έθεσε ο Ιάπωνας φιλόσοφος και λογοτεχνικός κριτικός Κότζιν Καρατάνι στο βιβλίο του *Origins of Modern Japanese Literature* (1980), ως τοπίο, σαν έναν σημειωτικό σχηματισμό που διαμόρφωσε τους τρόπους με τους οποίους είναι πιθανό να αντιληφθεί κανείς και να αναπαραστήσει τον κόσμο. Η βάση της συζήτησης τίθεται πάνω στον άξονα, ότι το τοπίο αποτελεί μια δομή αντίληψης – πρόσληψης, προτού γίνει μια αντιπροσωπευτική σύμβαση. Ο Καρατάνι, μελετώντας την τρίτη δεκαετία της περιόδου Μεϊτζι, διαπίστωσε πως το τοπίο αυτό δεν

<sup>99</sup> Για μια συνολική επισκόπηση για την είσοδο της Ιαπωνίας στην Σύγχρονη εποχή, βλ: Iriye, Akira, “Japan’s Drive to Great- Power Status”, στο *The Cambridge History of Japan: Volume 5 – The nineteenth century*, Jansen B. Marius (ed.), Cambridge: Cambridge University Press 1989, 721-782. Ewick, David, *ό.π.*, 91-94.

<sup>100</sup> Ewick, David, *ό.π.*, 94-98.



υπήρχε πριν τον εκσυγχρονισμό της ιαπωνικής λογοτεχνίας, αλλά όταν ανακαλύφθηκε μόνο τότε κατάφεραν οι Ιάπωνες καλλιτέχνες να αντιληφθούν τον κόσμο, με αποτέλεσμα ακόμη και οι ακαδημαϊκοί κριτικοί, οι οποίοι αναζητούσαν το προγενέστερο τοπίο από αυτό που αντιλαμβάνονταν, να πέσουν στην αντίφαση του οραματισμού του μόνο μέσα από την ύπαρξη του δεδομένου για αυτούς τοπίου. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια σημαίνουσα πολιτισμική διαταραχή, η οποία οδήγησε την κριτική των έργων λογοτεχνίας με σημείο αναφοράς τον ιαπωνικό πολιτισμό σε διχασμό, ερμηνεύοντας τα έργα σε απόσταση από τον χρόνο, τον τόπο και το πολιτισμικό υπόβαθρο της χώρας. Ως εκ τούτου, αυτό που σημειώνει ο Καρατάνι είναι ότι ο κριτικός ξεχνάει πολλές φορές την σημαίνουσα απομόνωση της χώρας για αιώνες, απομόνωση πολιτισμική που δεν ευνόησε τον παράλληλο διάλογό της με τις μορφές της δυτικής διανόησης.<sup>101</sup> Εξαιτίας αυτού, οι δυτικοί διανοούμενοι του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκοντας στον εξωτικό αυτό πολιτισμό «ένα είδος ηθικού βαρόμετρου», όπως σημείωσε χαρακτηριστικά ο Έρικ Χόμπσμπάουμ, δημιούργησαν μια παραμορφωτική αντίληψη της πραγματικότητας, σχεδόν φανταστική, η οποία σαφώς κινούνταν από τα ελατήρια της δυτικής ανωτερότητας έναντι των προβιομηχανικών πολιτισμών.<sup>102</sup>

Φυσικά, στην αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα πράγματα ήταν εντελώς διαφορετικά. Η Ιαπωνία παγιώθηκε στις συνειδήσεις του δυτικού κόσμου μέσω της τάσης αμφισβήτησης της κλασικής δυτικής παράδοσης λίγο πριν την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο λογοτεχνικός ιαπωνισμός ανήκε στο παρελθόν. Ήταν η ώρα της μεταφύτευσης των πραγματικών πνευματικών πραγματώσεων του τοπίου της Ιαπωνίας στο τοπίο της αγγλικής λογοτεχνικής παράδοσης που έρχονταν σε ευθεία ρήξη με το λογοτεχνικό τοπίο του παρελθόντος της.

Κεντρική φυσιογνωμία στον διάλογο της ευρωπαϊκής και της αμερικάνικης κουλτούρας με την ιαπωνική υπήρξε, αναμφισβήτητα, ο Έζρα Πάουντ (Αϊντάχο Η.Π.Α, 1885 – Βενετία, 1972). Το πρώιμο ενδιαφέρον του Πάουντ για την ιαπωνική λογοτεχνία, σε μια περίοδο που ο ποιητής διαμόρφωνε την αντίληψη του για τον στίχο και την κατασκευή καινοφανών εικόνων, ώθησε εξ αρχής την κριτική στην πίστη της άμεσης διασύνδεσης του με το χάικου. Άλλωστε, μια ματιά στη συλλογή *Lustra* (1916), στα δοκίμιά περί ιμαζισμού και βορτικισμού και στα διάσπαρτα δίστιχα των *Cantos της Πίζας* – έργου εν εξελίξει ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '20 -, εύκολα μπορεί να οδηγήσει χωρίς την σφαιρική ανάγνωση του έργου του σε μονομερείς ερμηνείες. Οι μελέτες του Χιού Κέννερ, του κατεξοχήν δυτικού παουντιανού κριτικού, ήταν αυτές που διαμόρφωσαν εν πολλοίς τις αντιλήψεις των δυτικών αναγνωστών και

<sup>101</sup> Karatani Kojin, “*Origins of Modern Japanese Literature*, (trans) Brett de Bary and others, Durham: Duke University Publications, 1993, 18-34. Ewick, David, *ό.π.*, 98-99

<sup>102</sup> Ewick, David, *ό.π.*, 100.

δημιουργών σχετικά με τη στενή σχέση του Πάουντ με την ιαπωνική λυρική ποίηση.<sup>103</sup> Την εποχή αυτή, η έρευνα γύρω από τις ανατολικές επιδράσεις που δέχτηκε ο Πάουντ βρισκόνταν σε πολύ πρώιμο στάδιο, με αποτέλεσμα να αποδοθεί στον ποιητή η ταμπέλα του εισηγητή της χάικου ποίησης στη Δύση. Αξιίζει να αναφερθεί πως ο Πάουντ δεν αναφέρθηκε ποτέ στη λέξη haiku ή haikai, παρά μόνο στη λέξη hokku, το παραδοσιακό εναρτητήριο τρίστιχο των ρένγκα που εξελίχθηκε μετά την απομόνωσή του στο χάικου, φυσικά ενέχοντας τις ίδιες φιλοσοφικές αρετές και τους ίδιους τρόπους κατασκευής. Αυτό που παραλήφθηκε από την κριτική – πιθανώς λόγω άγνοιας - και που σημείωνε ο Πάουντ στην αρθρογραφία του ήταν η τεράστια επίδραση που του άσκησε το ιαπωνικό θέατρο Νο, το οποίο με το λιτό του διάκοσμο και την επικέντρωση σε μια μόνο εικόνα, συνοδευμένη απλά από κινήσεις και ρυθμό, απηχούσε την περιφημη «ενότητα της εικόνας» που αναζητούσε ο ποιητής.<sup>104</sup>

Το ενδιαφέρον του Πάουντ για τον κόσμο της Ανατολής σημειώνεται ήδη από τον Φεβρουάριο του 1909, όταν θα επισκεφτεί το Τμήμα Αντιγράφων και Σχεδίων του Βρετανικού Μουσείου για να συναντήσει τον διάσημο βοηθό φύλακα του τμήματος, Λώρενς Μπίνιον (Λάνκαστερ, 1869 – Ρίντινγκ, 1943), γνωστό ποιητή και κριτικό τέχνης της εποχής. Την περίοδο εκείνη, ο Μπίνιον προετοιμάζονταν για μια σειρά σημαντικών διαλέξεων γύρω από τη σχέση της ασιατικής με την ευρωπαϊκή τέχνη, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από τον διάσημο Ιάπωνά ιστορικό τέχνης Οκακούρα Κακούζο (Γιοκοχάμα, 1862 – Μουόκο, 1913), ο οποίος βρέθηκε στο κέντρο της δυτικής διανοήσης, ως θιασώτης της πανασιατικής αναγέννησης με τα σημαντικά έργα του *Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) και *Το Βιβλίο του Τσαγιού* (1906), γραμμένα όλα για το δυτικό αναγνωστικό κοινό και με στόχο την ανάδειξη της Ανατολής ως σημαντικού πνευματικού ορίζοντα επιρροής της δυτικής σκέψης.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Kenner, Hugh, *The poetry of Ezra Pound*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1951 και του ίδιου, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles: University of California Publications, 1971

<sup>104</sup> Πολύ σημαντικά και πλήρως αναλυτικά δοκίμια για τη σχέση του Πάουντ με τον Ιαπωνική και την Κινεζική Λογοτεχνία είναι αυτά του Ewick, David, “Ezra Pound and the Invention of Japan, I”, *Essays and Studies in British and American Literature (Tokyo Woman's Christian University)*, 63 (March 2017), 13-39 και η συνέχεια του, “Strange Attractors: Ezra Pound and The invention of Japan, II”, *Essays and Studies in British and American Literature (Tokyo Woman's Christian University)*, 64 (2018), 1-40. Για το θέμα που μας απασχολεί, Ewick, David, *ό.π.* (2017), 16-17 και του ίδιου, *ό.π.* (2018), 4-6.

<sup>105</sup> Για τη σημαντική αυτή φυσιογνωμία της αγγλοσαξονικής μοντέρνας τέχνης, βλ.: Arrowsmith, Rupert Richard, *Modernism and the Museum: Asian, African and Pacific Art and the London Avant, Garde*, Oxford: Oxford University Press, 2011, 103–164 και του ίδιου “The Transcultural Roots of Modernism: Imagist Poetry, Japanese Visual Culture, and the Western Museum System”, *Modernism/modernity*, 18 (1) January 2011, 27-42, όπως και τις εργασίες των Demoor, Marysa & Morel Frederick, “Laurence Binyon and the Modernists: Ezra Pound, T.S. Eliot and T.F. Marinetti”, *English Studies*, November 2014, 1-26 και την μονογραφία Hatcher, John, *Laurence Binyon: Poet, Scholar of East and West*, Oxford: Clarendon Press, 1995, 1-55.

Για τον Πάουντ, η σειρά των διαλέξεων του Μπίνιον στο *Albert Hall Small Theater* τον Μάρτη του 1909 ήταν πρωταρχικά μια αποκάλυψη της Άπω Ανατολής, χωρίς τα φτιασιδία της προγενέστερης δυτικής της πρόσληψης, και σε δεύτερο βαθμό, η απτή απόδειξη και το έναυσμα του συγκρασμού αλλότριων χρονολογικά και ιστορικά στοιχεία πολλών πολιτισμικών χαρακτηριστικών, μεθόδου που θα ακολουθήσει κατά τη συγγραφή των *Cantos* του. Ένα μήνα μετά, ο Πάουντ θα γίνει μέλος των εβδομαδιαίων συναντήσεων του *Poet's Club* στο Σόχο, τα μέλη του οποίου ορμώμενα από την ίδια απογοήτευση για τον ξεπεσμό της αγγλικής ποίησης, έμελλε να αποτελέσουν μια από τις πρώτες σπουδαίες εκδηλώσεις των μοντερνιστών, του κινήματος του Ιμαζισμού. Τα διάσπαρτα άρθρα στους *Times* του Λονδίνου, οι θεατρικές αναφορές από το κλασικό ιαπωνικό θέατρο Νό στο περιοδικό *The Mask* (1908-1926/1929) του σημαντικότερου θεατρολόγου της εποχής Γκρόντον Ε. Κρέιγκ, το τεχνοκριτικό έργο του Μπίνιον και οπωσδήποτε η γνωριμία του με τον Γιόνε Νογκιούτσι και ειδικότερα, μετά την ανάγνωση του άρθρου του «What is a hokku poem?» (1913) στο περιοδικό *Rhythm*, με βεβαιότητα του χάρισαν τις πρώτες ισχυρές θεωρητικές βάσεις γύρω από διάφορους τομείς της ιαπωνικής τέχνης.<sup>106</sup>

Το καλοκαίρι του 1912 έχουμε τον πρώτο χαρακτηρισμό ποιήματος από τον Πάουντ, ως Ιμαζιστικό, ενώ τον Νοέμβριο του ίδιου έτους την προσθήκη πέντε Ιμαζιστικών ποιημάτων του Τόμας Έρνεστ Χιούλμ (Έντον, 1883 – Οοσδουνκέριχ, 1917), ως παράρτημα της συλλογής του *Ripostes* (1912). Όπως θα γράψει λίγο αργότερα το 1913 στο άρθρο του «A Few Don't's by an Imagist»: «Μια «εικόνα» είναι κάτι που παρουσιάζει ένα πνευματικό και συναισθηματικό σύμπλεγμα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή... είναι η παρουσίαση ενός τέτοιου στιγμιαίου «συμπλέγματος» που δίνει αυτή την αίσθηση της ξαφνικής απελευθέρωσης· αυτή την αίσθηση της ελευθερίας από τα όρια του χρόνου και του χώρου· αυτή την αίσθηση της ξαφνικής επέκτασης, την οποία βιώνουμε στην ανάγνωση των σπουδαιότερων έργων τέχνης».<sup>107</sup> Ο Πάουντ βλέπει την εικόνα ως βασικό συστατικό στοιχείο του ποιητικού λόγου, ως αποτέλεσμα της σύμπτωσης ποικίλων εμπειριών και αισθήσεων του ποιητικού υποκειμένου, από των συνδυασμό των οποίων υποβάλλεται μια νέα ενόραση της πραγματικότητας. Αν και θα εγκαταλείψει σύντομα το εικονιστικό κίνημα για να ηγηθεί ενός μαχητικότερου κινήματος, του Βορτικισμού, η εικονιστική αντίληψη των εικόνων δεν εγκαταλείπεται, αλλά εμποτίζεται με νέα χαρακτηριστικά.

<sup>106</sup> Ewick, David, *ό.π.*, 13. Το άρθρο του Νογκιούτσι ήταν η αρχή για μια σειρά διαλέξεων στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, τις οποίες θα εκδώσει ο Τζών Μουρράι υπό τον τίτλο, *The Spirit of Japanese Poetry*, London: John Murray, 1914, και θα προωθήσει στον Πάουντ και τον Γέιτς.

<sup>107</sup> Pound, Ezra, “As for Imagism”, *New Age*, 14 (1915), 349.

Στα ίδια χρόνια, ο Πάουντ θα διαβάσει τα έργα του διασημότερου ευρωπαίου μεταφραστή της Ιαπωνικής Ποίησης, του Βρετανού σινο-ιαπωνολόγου και καθηγητή ιαπωνικών στο Αυτοκρατορικό Πανεπιστήμιο του Τόκιο, Μπέισιλ Χωλ Τσαμπερλέιν (SouthSea, Αγγλία, 1850 – Γενεύη, Ελβετία, 1935) και του γερμανό-ιαπωνικής καταγωγής καλλιτέχνη, ποιητή, και κριτικού φωτογραφίας Σαντακίτσι Χάρτμανν (Ναγκασάκι, 1867 – Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 1944) του οποίου η πρώιμη ενασχόληση με τη χάικου και τάνκα ποίηση (1916) και το ιαπωνικό θέατρο φιγουράριζε στα περιοδικά *Reader Magazine* και *Forum*. Τον Απρίλιο του 1913, ο Πάουντ θα δημοσιεύσει το φημισμένο του ποίημα «In a station of the Metro» στο περιοδικό *Poetry* και τον Ιούνιο το άρθρο του «How I Began», εξηγώντας για πρώτη φορά τους λόγους στροφής προς την Ιαπωνική ποίηση. Τον Σεπτέμβριο θα έρθει σε επαφή με τη σύζυγο του Έρνεστ Φενολλόσα (Σάλεμ Μασαχουσέτης, Η.Π.Α, 1853 – Λονδίνο, 1908), Μαίρη (1865-1954), η οποία θα του δώσει πρόσβαση στα χειρόγραφα του συζύγου της γύρω από το ιαπωνικό θέατρο Νο. Τον χειμώνα θα τον περάσει κοντά στον Γέιτς, μελετώντας από κοινού τα χειρόγραφα του Φενολλόσα και μια σειρά σημαντικών έργων γύρω από την ιαπωνική τέχνη μεταξύ των οποίων η *Ιστορία της Ιαπωνικής Λογοτεχνίας* του Ουίλιαμ Άστον και οι μονογραφίες ασιατικής θεματολογίας των Φρανκ Μπρίνκλεϊ, Φ. Β. Ντίκινς, Μαρί Στόουπς, Τζότζι Σακουράι και Γιόνε Νογκιούτσι.<sup>108</sup>

Αναμφισβήτητα, η γνωριμία μας με την ιαπωνική κουλτούρα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα είχε καθυστερήσει τουλάχιστον πενήντα χρόνια, αν δεν υπήρχαν δημιουργοί, όπως ο Γιόνε Νογκιούτσι (Ναγκόγια Ιαπωνίας, 1875 – Τόκιο, 1947). Πνεύμα ανήσυχο από τα φοιτητικά του χρόνια, παθιασμένος με την αγγλόφωνη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία του Ζεν και τα χάικου, θέλησε να βιώσει από κοντά τη ζωή και τη συγγραφή ενός μετανάστη Ιάπωνα σε μια αγγλόφωνη χώρα, ολοκληρώνοντας παράλληλα τις σπουδές του. Διασχίζοντας την Αμερική και πραγματοποιώντας το ονειρεμένο του ταξίδι στην Αγγλία, κατάφερε να τελειοποιήσει την ποιητική του φωνή και το λογοτεχνικό του ύφος, κατακτώντας την αναγνώριση.<sup>109</sup>

Στις μέρες μας, μπορεί η παρουσία του, ως διαύλου επικοινωνίας μεταξύ των δυο λογοτεχνικών πολιτισμών να μοιάζει ασήμαντη, πόσο μάλλον για τον Έλληνα μελετητή, ωστόσο δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη η επίδραση που άσκησε στο έργο του Ουίλιαμ Γέιτς (Δουβλίνο, 1865 – Κάννες Γαλλίας, 1939), του Έζρα Πάουντ (Αϊντάχο Η.Π.Α, 1885 – Βενετία, 1972), του Ραμπιτράνθ Ταγκιόρ (Καλκούτα Ινδίας, 1861 – 1941), και ιδιαίτερα του

<sup>108</sup> Ewrick, David, *ό.π.*, 13-14, 28-30. Σε αυτά τα έργα βρίσκει και τις πρώτες μεταφράσεις αυθεντικών ιαπωνικών ποιημάτων.

<sup>109</sup> Εξέδωσε περί τα ενενήντα έργα, μεταξύ των οποίων, ποίηση, πεζογραφία, κριτική λογοτεχνίας και τέχνης, ταξιδιωτικά, πολλά από αυτά αποκλειστικά στα αγγλικά. Για μια σημαντική μελέτη γύρω από τη συμβολή του στη χάικου ποίηση, Hakutani, Yoshinobu, «Yone Noguchi and Japanese Poetics», *ό.π.*, 38-51.

κύκλου των Ιμαζιστών ποιητών της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μεταξύ άλλων, ο Νογκούτσι αποτέλεσε τον σημαντικότερο μεταφραστή των ιαπωνικών παραστατικών τεχνών στη Δύση κατά τις δεκαετίες του '20 και '30. Έτσι, κατάφερε να τραβήξει την προσοχή του Γέιτς, ο οποίος στα χρόνια αυτά έριξε όλο του το ενδιαφέρον στο ιαπωνικό θέατρο Νο, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από τους ιαπωνικούς πίνακες παραδοσιακών ζωγράφων της Ιαπωνίας που απαρτίζουν το δεκάτομο έργο του.<sup>110</sup>

Το καλοκαίρι του 1914, ο Πάουντ δημοσιεύει το Βορτικιστικό του Μανιφέστο «Vortex» στο βραχύβιο περιοδικό *Blast*.<sup>111</sup> Οι ημερομηνίες είναι δηλωτικές της κρίσιμης ιστορικής κατάστασης που βρέθηκε η Ευρώπη. Ένα μήνα πριν την εμπλοκή της Βρετανίας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο έμελλε να δημοσιευτεί ένα από τα σημαντικότερα κείμενα του αγγλο-αμερικανικού μοντερνισμού, ενός *avant garde* κινήματος με επίκεντρο το Λονδίνο, που ήρθε να ανταγωνισθεί τα πλέον διαδεδομένα κινήματα της εποχής, τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Το ιδεολογικό πλαίσιο του Μανιφέστου συμπληρώνει μια σειρά σχετικών με το κίνημα κειμένων του, το άρθρο «Edward Wadsworth, Vorticist» στο περιοδικό *Egoist* και τον Σεπτέμβριο το άρθρο «Vorticism» στο περιοδικό *Fortnightly Review*.<sup>112</sup>

Στο τελευταίο παρουσιάζονται συνολικά οι ιμαζιστικές και βορτικιστικές θέσεις του Πάουντ, καταλήγοντας σε κάποια συμπεράσματα σχετικά με την ιαπωνική λογοτεχνία και το θέατρο Νο και τις δυνατότητες αξιοποίησής τους από τους συνοδοιπόρους του. Όπως γράφει ο ίδιος, «η εικόνα δεν είναι η αναπαράσταση μια στατικής, ορθολογικής ιδέας: είναι ένας ακτινοβόλος κόμβος ή ένα σύμπλεγμα: είναι αυτό που μπορώ, και πρέπει δυναμικά να αποκαλώ, ως VORTEX (Δίνη / Στρόβιλο), από το οποίο και δια μέσω του οποίου και εντός του οποίου κάποιες ιδέες συνεχώς το διατρέχουν». Δανειζόμενος τεχνικά στοιχεία της μηχανικής, μέσω της μεταφοράς της δίνης, προσπαθεί να αποτυπώσει την τυρβώδη σκέψη του ατόμου. Ένα χρόνο μετά στο άρθρο του «As for Imagisme» θα προσπαθήσει να καθορίσει τη φόρμα μιας εικόνας υποστηρίζοντας πως αυτή «μπορεί να είναι ένα σκίτσο, μια βινιέτα, μια κριτική, ένα επίγραμμα ή οτιδήποτε άλλο επιθυμητό. Μπορεί να είναι μια ιμπρεσιονιστική αναπαράσταση, μπορεί και μια πολύ καλή αφηγηματική πρόζα...γιατί μια εικόνα δεν συνιστά απλά

<sup>110</sup> Hakutani, Yoshinobu, «W. B. Yeats's Poetics in the Noh Play», *ό.π.*, 53-67.

<sup>111</sup> Pound, Ezra, «Vortex», *Blast*, 1(20 June 1914), 153-154. Το συγκεκριμένο κείμενο μεταφράστηκε και σχολιάστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά από τον Γιώργο Μπλάνα, Ezra, Pound, «VORTEX», *Τα Ποιητικά*, 11 (2013), 12-18. Συγκεντρωμένα όλα τα κομμάτια του περιοδικού *Blast* που δίνουν το πλήρες Μανιφέστο στο Συλλογικό, *Βορτικιστικό Μανιφέστο*, (μτφρ.) Παπαντωνόπουλος Μιχάλης, Αθήνα: Κοβάλτιο 2016.

<sup>112</sup> Pound, Ezra, «Vorticism», *Fortnightly Review*, 573 (1914), 461-471.

μια αναπαράσταση κάτι συγκεκριμένου. Όντας στρόβιλος, η εικόνα πρέπει να είναι προικισμένη με ενέργεια».<sup>113</sup>

Για να δώσει ένα παράδειγμα της ποιητικής του θεωρίας, ο Πάουντ σιέφτηκε να προσφέρει το παράδειγμα μιας εικόνας, η οποία δεν θα λειτουργούσε ως περιγραφικό σχόλιο, αλλά που θα κυφορούσε τη δυνατότητα να εξελιχτεί σε πολλαπλά επίπεδα, μέσω φυσικά της συνεργατικής συμμετοχής του αναγνώστη στην ερμηνευτική διαδικασία. Το πρώτο πράγμα που αξιοποίησε ο Πάουντ ήταν βασική αρχή της ιαπωνικής ποίησης, η προβολή δυο εικόνων σε αντιπαράθεση από τη σύνδεση των οποίων προσφέρεται η αίσθηση μιας ολοκληρωμένης αναπαράστασης. Επηρεασμένος από το φημισμένο χόγκου του μεσαιωνικού ποιητή Αρακίντα Μοριτάκε που μεταφράζει στο έργο του *The Spirit of Japanese Poetry* ο Νογκούτσι και βασισμένος στις αρχές της αντιπαράθεσης εικόνων ή της υπερτοποθέτησης, μιας ιδέας, δηλαδή τοποθετημένης στην κορυφή μιας άλλης, έδωσε σαν παράδειγμα το ποίημα που αποιάλεσε ως «μια πρόταση που μοιάζει με χόγκου»:<sup>114</sup>

#### **In a Station of a Metro**

The apparition of these faces in the crowd:  
Petals, on a wet, black bough.

#### **Σ' ένα σταθμό του μετρό**

Τ' όραμα εκείνων των προσώπων μες στο πλήθος·  
Πέταλα σε υγρό, σκούρο κλωνάρι.

(*Lustra*, 62, μτφρ. Τάκης Μενδράκος)

I thought I saw the fallen leaves  
Returning to their branches:  
Alas, butterflies were they.

(Α. Μοριτάκε, μτφρ. Γιόνε Νογκούτσι)<sup>115</sup>

The fallen blossom flies back to its branch:  
A butterfly.

(Α. Μοριτάκε, Vorticism, μτφρ. Έ. Πάουντ)<sup>116</sup>

Η αναδιοργάνωση του στίχου του Μοριτάκε, η χρήση κοινού λεξιλογίου, η ελευθερία της ερμηνείας που προσφέρει από την αντιπαράθεση των εικόνων αναδεικνύουν την ιδέα που είχε σχηματίσει ο Πάουντ σχετικά με την τεχνική της υπερτοποθέτησης των εικόνων σε ένα νέο είδος φόρμας, η οποία ανακαλείται άμεσα από την ιαπωνική ποιητική παράδοση. Ωστόσο, η μετάφραση του Νογκούτσι βρίσκεται πολύ πιο κοντά στη συντακτική λειτουργία της ιαπωνικής γλώσσας και απηχεί το πνεύμα με το οποίο αντιλήφθηκαν οι Γάλλοι ποιητές τον

<sup>113</sup> Pound, Ezra, “As for Imagism”, ό.π., 349

<sup>114</sup> Pound, Ezra, ό.π., 464

<sup>115</sup> Noguchi, Yone, *The Spirit...*, ό.π., 50.

<sup>116</sup> Pound, Ezra, ό.π., 467

ιαπωνικό ποιητικό λόγο. Φυσικά, δεν υπάρχει καμία ένδειξη αναφοράς στην χάικου ποίηση τόσο από τον Νογκιούτσι όσο και από τον Πάουντ και αυτό γιατί δεν υπάρχει η επιθυμία μίμησης ή προσφοράς στο αναγνωστικό κοινό μιας παραδοσιακής φόρμας του παρελθόντος. Στόχος φαίνεται πως είναι η αξιοποίηση καινοφανών για τα δυτικά πρότυπα τεχνοτροπιών και ο διαδανεισμός ετερόκλητων πολιτισμικών στοιχείων, τα οποία θα αποτελέσουν τη βάση πάνω στην οποία θα διαμορφωθούν οι συνθήκες του μοντέρνου ποιητικού λόγου.

Συνεχίζοντας τον συλλογισμό του ο Πάουντ κάτω από το «σαν χάικου» ποιήματά του αναφέρει: «Σε ένα τέτοιου είδους ποίημα, κάποιος θα προσπαθήσει να καταγράψει την ακριβή στιγμή που ένα εξωκειμενικό και αντικειμενικό πράγμα μετασχηματίζεται αφ' εαυτού ή στρέφει τα βέλη του σε ένα εσωτερικό και υποκειμενικό αντικείμενο».<sup>117</sup> Το πλήθος που βρίσκεται στο σταθμό του Μετρό απηχεί την άμεση εμπειρία του ποιητικού αντικειμένου, είναι κάτι το αντικειμενικό, προϊόν της παρατήρησης της εξωτερικής πραγματικότητας. Η εικόνα αυτή, ψευδαίσθηση ή όχι, αποτελεί ρεαλιστική αναπαράσταση, η οποία δεν αμφισβητείται από την ανθρώπινη λογική. Η άμεση αντιπαράθεση της εικόνας με την εικόνα του δεύτερου στίχου είναι που μεταμορφώνει την αρχική εντύπωση, «ρίχνοντας βέλη» που στοχεύουν σε κάτι περισσότερο εσωτερικό και υποκειμενικό. Ο εικονισμός έρχεται σε κατά μέτωπο επίθεση με τον συμβολισμό γιατί όπως αναφέρει: «Τα σύμβολα των συμβολιστών έχουν μια σταθερή αξία, σαν τα νούμερα των μαθηματικών, όπως 1,2 και 7. Οι εικόνες των εικονιστών έχουν όμως μεταβλητή παρουσία, όπως τα σύμβολα, a, b και x στην άλγεβρα».<sup>118</sup>

Η μαθηματική προσέγγιση του Πάουντ, προδρομικά απηχεί τον επιστημονικό διάλογο γύρω από τη θεωρία του χάους και το «φαινόμενο της πεταλούδας» του Έντουαρντ Λόρεντζ, όπου στον ελκαιοειδή επιστημονικό λόγο αποτυπώνεται η γνωστή ρήση ότι το φτερούγισμα μιας πεταλούδας στον Αμαζόνιο είναι ίσως αρκετό για να μεταβάλλει το κλίμα ολόκληρου του βόρειου ημισφαιρίου. Αυτή η ταχεία μεταβολή του συναισθήματος είναι που προσπαθεί ο Πάουντ να προσδιορίσει σιωδώς στις βορτανιστικές εικόνες του, οι οποίες δεν αντιμετωπίζονται ως στατικές αναπαραστάσεις του εικονισμού, αλλά ως μεταβαλλόμενες και αενάως κινούμενες εικόνες – φορείς ιδεών. Ο Πάουντ θεωρεί πως η κατασκευή ενός ποιήματος δεν στηρίζεται στην παράθεση εικόνων κατά τα κλασικιστικά ή ρομαντικά αγγλοσαξονικά πρότυπα, όπου τα ανθρώπινα συναισθήματα επικουρούν την ανάπτυξη των ιδεών, αλλά βασίζεται στην ανάπτυξη εικόνων που η μια γεννά την άλλη, χωρίς την άμεση διαμεσολάβηση της διάνοιας. Η κίνηση και η πάλη των εικόνων αντικατοπτρίζουν την ένταση των λέξεων, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν τους αρχέγονους φορείς ιδεών που κατασκευάζουν κόσμους.

<sup>117</sup> Pound, Ezra, *ό.π.*, 467

<sup>118</sup> Pound, Ezra, *ό.π.*, 463

Φυσικά αυτοί οι όροι δυσχεραίνουν πολύ στο να εντοπίσουμε επακριβώς τις πηγές επιρροής του. Αυτό που παρατήρησε η κριτική εξαρχής ήταν η ανάγκη του Πάουντ να προσφέρει στην ποίηση εικόνες ενεργητικές και όχι παθητικές, από την άποψη ότι δεν αποτελούν απλά αποτυπώσεις συγκεκριμένων πραγμάτων. Και πιθανώς αποτελεί μια αποτύπωση του Αριστοτελικού ορισμού της τραγωδίας, και κυρίως της έννοιας της εσωτερικής και εξωτερικής δράσης των προσώπων, που αντικατοπτρίζουν τη συνεχή πάλη του συναισθήματος, την αντιθετική και πολλές φορές συγκρουόμενη κίνηση των παθών και την αντιμαχία των ιδεών του ατόμου. Με αυτό το δίστιχο, ο Πάουντ αναδεικνύει τη δυναμική σχέση δυο εντελώς διαφορετικών εικόνων, και τον τρόπο με τον οποίο μια τυχαία και αυθόρμητη αναπαράσταση μπορεί από την υπόγεια σύγκρουση με μια εντελώς διαφορετική εικόνα να αναδείξει αυτή την πάλη του εσωτερικού συναισθήματος και την ενέργεια που κυφορούν εν δυνάμει όλες οι εικόνες της πραγματικότητας. Αυτές είναι και οι αρετές που προσκόμισε από τα αναγνώσματα σχετικά με την λυρική ιαπωνική ποίηση και τους εμπνευσμένους από τη φιλοσοφία του Ζεν πίνακες και την καλλιγραφία.<sup>119</sup>

Εν γένει αυτό που γοήτευσε τον Πάουντ στο ιαπωνικά χόγκιου ήταν αυτή η βασική αρχή της ελευθερίας συνείδησης του καλλιτέχνη από διανοητικούς περιορισμούς, η ευθυβολία της έκφρασης που αντιτάσσονταν στη ρητορεία της γαλλικής συμβολιστικής ποίησης και η προσπάθεια κατανόησης του πνεύματος της Φύσης σύμφωνα με τους κανόνες του Ζεν. Από το 1918 και μετά, ο Πάουντ θα αφήσει στην άκρη αυτές τις απόψεις, για να προσεγγίσει τον κινέζικο πολιτισμό και να στοιχειοθετήσει μια νέα τεχνική, που αποκάλεσε «ιδεογραμμική μέθοδο», η οποία βασίζεται στην εξέταση των κινέζικων ιδεογραμμάτων που θεωρούσε ο ίδιος αποστάγματα εικονιστικών εμπειριών, τα οποία αναπαριστούν πιστά τα φαινόμενα του φυσικού κόσμου.

Οι ποικίλες εκδοχές του Βουδισμού, ο Κομφουκιανισμός και η φιλοσοφία του Ζεν θα γνωρίσουν αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο τεράστια δημοσιότητα, γιατί αφενός με το φυσιολατρικό τους περιεχόμενο, την απόσταση από τα υλικά αγαθά και την αρχή της αναζήτησης της πραγματικής αλήθειας στη ζωή, τον φωτισμό του Ζεν, και αφετέρου με την κυρίαρχη αντίληψη ενός κόσμου που πάλλεται από τη συνεχή μάχη του καλού με το κακό σε μια εποχή που αναλογίζονταν τις αιτίες του καταστροφικού πολέμου, αποτέλεσαν κομβικές θεωρίες απεγκλωβισμού από το ζοφερό πνευματικό κλίμα της εποχής. Πρωτοστάτες σε αυτή τη νέα οπτική του κόσμου στάθηκαν οι λογοτέχνες της «Μπητ Γενιάς» και ιδιαίτερα ο Τζάκ Κέρουακ, ο Γιάκου Σνάιντερ και ο Άλεν Γκίνζμπεργκ, ενώ το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα λογοτεχνικού κειμένου που απηχεί αυτές τις ιδέες είναι το ημιαυτοβιογραφικό μυθιστόρημα,

<sup>119</sup> Hakutani, Yoshinobu, *ό.π.*, 70-72.



Οι αλήτες του Ντάρμα (1958) του Κέρουακ, το οποίο ακολουθεί ως συνέχεια τα γεγονότα του μυθιστορήματος Στο Δρόμο (1957).<sup>120</sup>

Η έκδοση της ανθολογίας μεταφρασμένων ιαπωνικών χάικου από τον κορυφαίο Άγγλο σινο-ιαπωνολόγο, Ρ. Ο. Μπλάιθ (1898-1964) έδωσε τη δυνατότητα στον Κέρουακ να ασχοληθεί και ο ίδιος με το χάικου.<sup>121</sup> Εξαρχής κατανόησε πως είναι αδύνατον οι δυτικοί ποιητές να παράγουν πιστά στην κλασική ιαπωνική παράδοση χάικου και αυτό λόγω της ρευστότητας της συλλαβικής ιαπωνικής γραφής. Οι περισσότεροι σκεπτόμενοι μελετητές θα έλεγαν πως πρόκειται για χαρακτηριστικό δείγμα αδυναμίας, ανικανότητας ή ραθυμίας τριβής με τους αυστηρούς κανόνες της φόρμας. Άραγε, όμως, μια ιδιοσυγκρασία σαν τον Κέρουακ θα μπορούσε να εγκλωβιστεί στην πιστή τήρηση των κανόνων. Το σίγουρο είναι, πως ο ποιητής είδε στο είδος την απλότητα, το συμπυκνωμένο απόσταγμα μιας ρεαλιστικής αποτύπωσης της καθημερινότητας, μιας εικόνας «αέρινης και πρόσχαρης, σαν τις λυρικές Παστορέλες των μεσαιωνικών τροβαδούρων, που αναπαρίστανται στον μουσικό κόσμο του Βιβάλντι».<sup>122</sup>

Μπορεί η παραγωγή των χάικου του Κέρουακ να μην είχε τόσο έντονη επίδραση και συνεχιστές στην άλλη μεριά του Ατλαντικού Ωκεανού, ωστόσο οι απόψεις του περί της αδυναμίας δημιουργίας κλασικών χάικου απηχούν το πνεύμα των θέσεων του Ρολάν Μπάρτ, δεκαπέντε χρόνια μετά, στο έργο του *Η επικράτεια των Σημείων* (1970). Ο Μπάρτ, με οριζοντα προσδοκιών την εξέταση της ποιητική του ελεύθερου σημείου και πυρήνα αναφοράς τον τρόπο με τον οποίο η δυτική σκέψη και γλώσσα περιστρέφεται γύρω από άπειρα συστήματα σημείων, φαντάζεται τη δυνατότητα διακοπής αυτής της διαδικασίας μέσα από την υιοθέτηση της φιλοσοφικής αρχής του Τίποτα της Ιαπωνικής και Ζεν φιλοσοφίας. Στα είκοσι έξι μικρά κεφάλαια του βιβλίου, τα οποία αντικατοπτρίζουν ποικίλες εκδοχές της ιαπωνικής κουλτούρας, ανάμεσα σε αυτά και το χάικου, ο Μπάρτ προσπαθεί να δημιουργήσει ένα φανταστικό διάλογο μεταξύ των δυο πολιτισμών, αναδεικνύοντας τον άπειρο αριθμό ερμηνευτικών σημείων που μπορεί να οδηγηθεί ο αναγνώστης.

Στα τέσσερα κεφάλαια που αφιερώνει στο χάικου, ο Μπάρτ θα διακρίνει τις δυο εναλλακτικές αναγνώσεις του είδους: τη δυτική ή ευρωκεντρική και την ανατολική. Σκεπτόμενος

<sup>120</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι μεταφράζονται στα ελληνικά στα ίδια χρόνια που ανθίζει η χάικου και τάνια ποίηση στην Ελλάδα. Kerouac, Jack, *Στο δρόμο*, (μτφρ.) Νικολοπούλου, Δήμητρα, Αθήνα: Πλέθρον, 1984 και του ίδιου *Οι αλήτες του Ντάρμα*, (εισ.-μτφρ.) Παπά Εύη, Αθήνα: Αίολος, 1986.

<sup>121</sup> Blyth, Horace, Reginald, *Haiku: 1. Eastern Culture, 2.Spring, 3.Summer – Autumn, 4. Winter*, Tokyo: Hokuseido, 1952. Αξεπέραστο έργο ως τις μέρες μας. Για τα χάικου του Κέρουακ, Kerouac, Jack, *Book of Haikus*, (επιμ.- εισ.), Weinreich, Regina, New York: Penguin Putnam Inc, 2003. Για τη μετάφραση ορισμένων από αυτά, Kerouac, Jack, *Ρεμπώ και 18 χάικου*, (μτφρ.) Λειβαδάς, Γιάννης, (επιμ) Ζηλάκος Βασίλης, Αθήνα: Κουκούτσι, 2015.

<sup>122</sup> Για τον Κέρουακ, τη Μπήτ Γενιά, τις φιλοσοφικές αρχές της Ανατολής και το χάικου, Hakutani, Yoshinobu, "Jack Kerouac's Haiku and Beat Poetics", *ό.π.*, 89-109.

τη λειτουργία της δυτικής ποίησης αναγνωρίζει πως ο στοχασμός βασίζεται στη συμβολική, μεταφορική και ερμηνευτική διάσταση της γλώσσας, ενώ ο ποιητικός λόγος οδηγεί σε μια μεταφυσική ερμηνεία του νοήματος. Ως εκ τούτου, την απορρίπτει, καθώς με αυτόν τον τρόπο καταστρατηγείται ο ρεαλισμός, η απλότητα, η εύκολη, άμεση και χωρίς τη μεσολάβηση της διάνοιας ερμηνεία του ποιήματος, τις βασικές δηλαδή φιλοσοφικές αρχές της φόρμας.

Στην ανατολική παράδοση του είδους βλέπει να αντικατοπτρίζεται το σατόρι, ο βουδιστικός διαφωτισμός του Ζεν, που παραπέμπει στην αναλαμπή της αναζήτησης της αλήθειας. Η κλασική λυρική ιαπωνική ποίηση, όντας απελευθερωμένη από κρυπτικά σύμβολα, και μέσα από την τυπική αντιπαράβολή εικόνων, οι οποίες στοχεύουν στον φωτισμό, τη στιγμή εκείνη που αναστέλλεται ο συμβολικός κώδικας της γλώσσας χαρίζει στο άτομο την απελευθέρωση του από τον άπειρο φαύλο κύκλων ερμηνειών. Η απελευθέρωση από τη διαδικασία αποκρυπτογράφησης μονοδιάστατων συμβόλων είναι που χαρίζει τον επιθυμητό ανοιχτό ερμηνευτικό ορίζοντα προσδοκιών στον αναγνώστη και που γοητεύει συνάμα τον Μπαρτ. Η αοριστία ή πιο σωστά η πολυσημία, βασικό χαρακτηριστικό της ιαπωνικής ποίησης, καθιστά σε μεγάλο βαθμό τα πράγματα φορείς πολλαπλών ερμηνειών που ξεπερνούν τους γραμματικούς και συντακτικούς κώδικες της ίδιας της γλώσσας, αφού κάθε ιδεόγραμμα είναι φορέας πολλαπλών ιδεών, προσφέροντας στην ιαπωνική αντίληψη διαφορετικές οπτικές του ίδιου πράγματος. Αυτή η δυνατότητα φυσικά δεν υπάρχει στη δυτική ποίηση, αφού κάθε λέξη κουβαλά το δικό της νοηματικό φόρτο, πίσω από τον οποίο κρύβεται η επίμονη διάνοια του ποιητή. Ωστόσο, ο Μπαρτ, ενώ απορρίπτει τη δυτική πρόσληψη του είδους, δεν δίνει κανένα παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο δυτικός δημιουργός μπορεί να δημιουργήσει χάρικου βασισμένος στην ανατολική κλασική παράδοση. Γιατί, πολύ απλά ίσως αυτό δεν είναι εφικτό, αν αποδεχτούμε τη διαφορετική λειτουργία της γλώσσας των δυο πολιτισμών.<sup>123</sup>

Τέλος, άξιο λόγου είναι να αναφερθούν οι απόψεις δυο σημαντικών κινηματογραφιστών σχετικά με το χάρικου, του σοβιετικού σκηνοθέτη και πρωτοπόρου θεωρητικού της τέχνης Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898 -1948) και του Ρώσου σκηνοθέτη και σεναριογράφου Αντρέι Ταρκόφσκι (1932-1986), οι οποίοι αναδεικνύουν τον βαθμό επίδρασης της φόρμας στον τρόπο αντίληψης της κινηματογραφικής ή φωτογραφικής εικόνας. Ο Αϊζενστάιν, αναφερόμενος στην ιαπωνική ποίηση, στο βιβλίο του *Η μορφή του Φίλμ* (1949) θα σημειώσει τη στενή σχέση της ιαπωνικής ποίησης με την εικαστική απεικόνισή της, λόγω της ιδεογράμματης

<sup>123</sup> Ο περιορισμένος χώρος της παρούσας εργασίας δεν δίνει τη δυνατότητα για μια εμπειρισταωμένη εξέταση του τρόπου με τον οποίο ο Μπαρτ ενσωματώνει στη πολυδαίδαλη θεωρία του, τον διάλογο με την ιαπωνική κουλτούρα. Για τα κεφάλαια του αναφέρεται στο χάρικου, βλ: Barthes, Roland, *Η επικράτεια των σημείων*, (μτφρ.) Κατερίνα Παπαϊακώβου – Γιάννης Κορητικός, Αθήνα: Ράππα/ Κέδρος, 21984, 86-107.

γραφής, η οποία αποτελεί εκτός από γλώσσα και ζωγραφική αναπαράσταση. Έτσι, θα σημειώσει: «Ένα γιαπωνέζικο ποίημα θα πρέπει πρώτα να ιδωθεί (ν' αναπαρασταθεί δηλ. οπτικά) και μετά ν' ακουστεί».<sup>124</sup> Και πιο συγκεκριμένα αναφερόμενος στον κλασικό λυρικό ιαπωνικό στίχο θα σημειώσει: «Αυστηρά περιορισμένος στον αριθμό των συλλαβών του, καλλιγραφικά γοητευτικός στις περιγραφές και τις παρομοιώσεις του, τολμηρός στις απροσδόκητες συνδυαστικές του... , ο γιαπωνέζικος στίχος μας δίνει μια ενδιαφέρουσα «σύντηξη» εικόνων, η οποία ερεθίζει τις πιο απομακρυσμένες ανάμεσά τους αισθήσεις».<sup>125</sup> «Καθώς το ιδεόγραμμα παρέχει ένα μέσο για τη λακωνική διατύπωση μιας αφηρημένης έννοιας, η ίδια μέθοδος όταν μετατίθεται σε λογοτεχνική παρουσίαση δημιουργεί έναν ανάλογο λακωνισμό εξημμένης φαντασίας».<sup>126</sup> Η συλλαβικού ρυθμού ποίηση είναι η πιο λακωνική μορφή ποίησης και οι στίχοι ενός χαϊκού: «είναι φράσεις μοντάζ. Παρατάξεις πλάνων. Ο απλός συνδυασμός δυο ή τριών λεπτομερειών του υλικού αυτού του είδους δίνει μια τέλεια διαμορφωμένη παρουσίαση ενός άλλου είδους - ψυχολογικού».<sup>127</sup>

Αντίστοιχα, ο Αντρέι Ταρκόφσκι, στο βιβλίο του *Σμιλεύοντας το Χρόνο* (1986) περιγράφει τις αιτίες που τον σαγηνεύει η φόρμα, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Σ' αυτή την ποίηση με γοητεύει ιδιαίτερα η άρνηση του καλλιτέχνη να υπαινιχθεί έστω το τελικό νόημα της εικόνας, που το αφήνει να αποικρυπτογραφηθεί σταδιακά, σαν συλλαβόγριφος. Το χαϊκού επεξεργάζεται τις εικόνες του έτσι που να μη σημαίνουν τίποτα πέρα από τις ίδιες, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν τόσα πολλά, που είναι αδύνατον να συλλάβει κανείς το τελικό τους νόημα. Όσο πιο πιστά ανταποκρίνεται μια εικόνα στη λειτουργία της, τόσο πιο δύσκολα περιορίζεται σε μια σαφή εγκεφαλική διατύπωση. Ο αναγνώστης του χαϊκού πρέπει να απορροφηθεί, να βυθιστεί μέσα στο ποίημα, όπως μέσα στη φύση, να χαθεί στα βάθη του όπως μέσα στο σύμπαν, όπου δεν υπάρχει βυθός ούτε επιφάνεια».<sup>128</sup>

Και συνεχίζει: «Οι Ιάπωνες ποιητές μπορούσαν να εκφράσουν το όραμά τους για την πραγματικότητα μέσα σε τρεις στίχους. Δεν παρατηρούσαν απλώς την πραγματικότητα, παρά με ουράνια γαλήνη αναζητούσαν το αγέραστο νόημά της. Όσο πιο ακριβής είναι η παρατήρηση, τόσο πλησιάζει τη μοναδικότητα, δηλ. γίνεται εικόνα».<sup>129</sup> Θέσεις που απηχούν την

<sup>124</sup> Πρόκειται για παράθεμα του Julius Kurth από το βιβλίο του, Αϊζενστάιν, Μ. Σεργκέι, *Η Μόρφη του Φίλμ*, (μτφρ.) Παναγιωτόπουλος Νίκος και Σφήκας Κώστας, τ. Α, Αθήνα: Αιγόερος, 2003, 36. Πρώτος στα ελληνικά σημείωσε την αναφορά του κινηματογραφιστή στο είδος ο Ηλίας Μέλιος στο εξαιρετικό άρθρο του, «Χαϊκού, ο δεκαπεντασύλλαβος, δεκαεπτασύλλαβος», *Ένεκεν*, 5-6 (Φθινόπωρο - Χειμώνας 2006 - 2007), 127-135.

<sup>125</sup> Αϊζενστάιν, Μ., Σεργκέι, *ό.π.*, 37.

<sup>126</sup> Αϊζενστάιν, Μ., Σεργκέι, *ό.π.*, 43.

<sup>127</sup> Αϊζενστάιν, Μ., Σεργκέι, *ό.π.*, 43-44.

<sup>128</sup> Ταρκόφσκι, Αντρέι, *Σμιλεύοντας τον Χρόνο*, (μτφρ. Βελέντζας, Σεραφείμ), Αθήνα: Νεφέλη, 1987, 146. Η πρωτότυπη αναφορά ανήκει στον Ηλία Μέλιο, *ό.π.*, 132.

<sup>129</sup> Ταρκόφσκι, Αντρέι, *ό.π.*, 147.

προσωπική θεωρία του γύρω από τον κινηματογράφο, τη γνωστή γλυπτική του χρόνου, όπου στοχεύει στην καταγραφή της πραγματικής ανθρώπινης εμπειρίας του χρόνου, χωρίς τη διαμεσολάβηση συμβόλων. Ο ίδιος πίστευε ότι μια καλλιτεχνική εικόνα δεν χρειάζεται συμβολισμούς και επομένως αποκρουπτογράφηση, καθώς είναι απλώς μια αναπαράσταση του περιβάλλοντα κόσμου. Μια βροχή, είναι μια βροχή, η οποία απλώς εκφράζει τον συναισθηματικό κόσμο ενός ήρωα εκείνη τη δεδομένη στιγμή. Δεν υπάρχει κάποιος κρυφός συμβολισμός, αλλά έγκειται στη διαδοχική αλληλουχία καλλιτεχνικών εικόνων, οι οποίες λειτουργούν υπαινικτικά στα πλαίσια ποιητικών συνειρμών.<sup>130</sup>

### Κεφάλαιο 3.

#### Η είσοδος της ιαπωνικής ποίησης στην Ελλάδα των νεοσυμβολιστικών πειραματισμών.

Δεν είναι διόλου τυχαίο που η είσοδος των ιαπωνικών χάικου στη νεοελληνική λογοτεχνία συμπίπτει με την προσπάθεια ανανέωσης του ποιητικού λόγου της δυτικής λογοτεχνίας. Αν ο νεοελληνικός ποιητικός λόγος κατέκτησε τη μοντέρνα του φωνή, ακολουθώντας πιστά τα διδάγματα της Δύσης, είναι φυσικό να προσπάθησε, έστω και στην αρχή μιμητικά, να οικειοποιηθεί τις νέες φόρμες και τα κινήματα που κατέκλυζαν τα πρωτοποριακά έντυπα της εποχής. Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και ως την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η νεοελληνική ποιητική δημιουργία κατάφερε έστω και σε περιορισμένο βαθμό να προσφέρει μια εικόνα όλων των ραγδαίων αυτών εκδηλώσεων του ποιητικού λόγου που ουσιαστικά συναποτελούν τις ποικίλες εκφάνσεις του μοντερνιστικού λογοτεχνικού ρεύματος.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είτε μέσω του αγγλοσαξονικού κινήματος του εικονισμού και των μανιφέστων της συντροφιάς του Πάουντ είτε μέσω των ποιητικών πραγματώσεων της γαλλικής πρωτοπορίας, οι Έλληνες δημιουργοί μπορούσαν να έχουν μια σαφή εικόνα της ιαπωνικής λογοτεχνίας μέσα από τον ξενόγλωσσο περιοδικό τύπο της εποχής. Αν συμπεριλάβουμε στον προβληματισμό μας τις μεταφραστικές δυσκολίες της εποχής, οφείλουμε να είμαστε αριετά επιεικείς με τις ποικίλες ποιητικές πραγματώσεις, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό αποτελούν μιμητικές προσπάθειες αποτύπωσης του ιαπωνικού ποιητικού λόγου και λογοτεχνικού πολιτισμού, συμβιβασμένες με τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις των εκάστοτε ευρωπαϊκών δημιουργών. Ως εκ τούτου, θα ήταν άδικο να καταδικαστούν συνολικά οι πρώτες αυτές

<sup>130</sup>Gianvito, John (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, (gen. ed.) Brunette, Peter, Mississippi: University Press of Mississippi - Jackson, 2006, 122.

προσπάθειες ελλείπει ουσιαστικής πρωτοτυπίας και εύλογης άγνοιας των προσωδιακών κανόνων του είδους.

Αναμφισβήτητα, όμως, ανασταλτικοί παράγοντες για τη διερεύνηση της σχέσης του ελληνικού με τον ιαπωνικό πολιτισμό αποτελούν η ανύπαρκτη σχετική βιβλιογραφία, η έλλειψη ενός σώματος συγκεντρωμένων πηγών και σαφέστατα η δυσκολία ταχείας ευρετηρίασης των υπαρχόντων ψηφιοποιημένων περιοδικών και εφημερίδων των δυο περασμένων αιώνων.<sup>131</sup> Οι λιγοστές πηγές που έχουν έρθει στο φως και αφορούν την είσοδο των χαΐκου στη νεοελληνική λογοτεχνία οφείλονται στη συγκέντρωση και στον σχολιασμό τους από την Μαρία Τόμπρου σε σχετικό άρθρο στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, δημοσιευμένο το 2001.<sup>132</sup> Παρά τους περιοριστικούς όρους της έρευνας, η πρωτότυπη εργασία της αναδεικνύει με σαφή τρόπο τους συνδετικούς κρίκους της ελληνικής παραγωγής χαΐκου με τα αντίστοιχα γαλλικά πρότυπα και τις πρωτοποριακές ευρωπαϊκές τάσεις στην ποίηση που εκδηλώθηκαν φανερά στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως σημειώνει η Τόμπρου, τον Μάρτιο του 1904 δημοσιεύεται το πρώτο θεωρητικό κείμενο για την ιαπωνική ποίηση στο περιοδικό *Τρεις των Αθηνών* από τον ευρυμαθέστατο ιστοριοδίφη Σπυρίδωνα Δε Βιάζης (Κέρκυρα, 1849 – Ζάκυνθος, 1927).<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Μέχρι τη δεκαετία του 1930 στις συλλογές των ελληνικών βιβλιοθηκών καταγράφονται πάνω από 100 τεκμήρια ξενόγλωσσων μονογραφιών, ταξιδιωτικών εντυπώσεων και οδηγιών, περιηγητικών έργων, δοκιμίων επιστημονικής φύσεως, κ.ά., μεταξύ των οποίων το ιστορικό έργο του Κέμπφερ (1732), οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Γκολόβλιν (1818) και τα έργα του Γιόνε Νογκούτσι, *Korin* (1926), *Hiroshige* (1926), *Hokusai* (1928), *Utamaro* (1928) στα γαλλικά και την επόμενη δεκαετία τα έργα του *The Ukiyoge primitives* (1933), *Hiroshige* (1934) και *Hiroshige and Japanese Landscapes* (1934) στα αγγλικά. Κατά συντριπτική πλειοψηφία τα έργα προέρχονται από τη γαλλική γλώσσα, γεγονός που ενισχύει την ισχυρή επίδραση των Ελλήνων λογίων άμεσα από τα γαλλικά πρότυπα. Από τη δεκαετία του 1920 πολλαπλασιάζονται τα τεκμήρια στην αγγλική γλώσσα, γεγονός που οφείλεται στις σπουδές αγγλόφωνων επιστημόνων στα Ιαπωνικά Πανεπιστήμια και στο αυξημένο ενδιαφέρον για τις ποικίλες δομές της ιαπωνικής κοινωνίας, η οποία προβλήθηκε ως φαινόμενο ραγδαίας άνθισης και ισχυρού κράτους διεθνώς. Όσον αφορά την ελληνική γλώσσα, η πρώτη μετάφραση έργου από τα γαλλικά με αναφορά στην Ιαπωνία ανήκει στον Λάζαρο Αν. Λαζαρίδη στο έργο του αταυτοποίητου ως σήμερα Villedart E., *Η Ιαπωνία – ήτοι γεωγραφική, ιστορική, κοινωνική, διοικητική περιγραφή της χώρας, νομοθεσία, θρησκεία, ήθη και έθιμα των ιθαγενών κλπ.*, Κωνσταντινούπολη: Ιππ. Γ. Μαργαρίτη, 1883. Παρά τούτα για να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα είναι αναγκαία η αποδελτίωση του περιοδικού τύπου σε ένα επόμενο στάδιο της έρευνας.

<sup>132</sup> Τόμπρου, Μαρία, «Η είσοδος των χαΐκου στην Ελλάδα», *Ο Πολίτης*, 90-91 (Ιούλιος Αύγουστος 2001), 38-43. Πρόκειται για την πρώτη σημαντική δημοσίευση που καταγράφει τις πρώτες εκδηλώσεις του είδους στην Ελλάδα, χωρίς όμως να γίνεται εξαντλητική διερεύνηση του ημερήσιου και περιοδικού τύπου της εποχής, όπως επίσης και των τίτλων που καταγράφονται στις μεγάλες συλλογές των ελληνικών βιβλιοθηκών.

<sup>133</sup> Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 38-39. Για το άρθρο, βλ: Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Η Λυρική Ποίηση των Ιαπώνων», *Τρεις Αθηνών*, τ. 1897 – 1904, Ε', 6 (15 Φεβρουαρίου- 1 Μαρτίου 1904), 41-43. Το άρθρο έμεινε ημιτελές, καθώς δεν δημοσιεύτηκαν οι συνέχειες που πιθανώς αφορούσαν το είδος του χαΐκου, λόγω του απότομου κλεισίματος του περιοδικού. Αναλυτική έργο-βιογραφία για τον επτανήσιο λόγιο στο, Κονόμος, Ντίνος, «Σπυρίδων Δε- Βιάζης (1849-1927) - Αναγραφή των έργων του», *Ο Ερασιστής*, Ζ', 40-41 (1969), 117 - 170. Στο παρόν ο ερευνητής μπορεί να βρει και την παραπομπή για την ενασχόληση του ιστοριοδίφη με την ιστοριογραφία της Ιαπωνίας, δημοσιευμένη το 1903.

Σε συμφωνία με την Τόμπρου, μια πρώτη αφορμή για την ενασχόληση της ευρωπαϊκής διανόησης με τον ιαπωνικό πολιτισμό υπήρξε η βαθύτατη εντύπωση που προκάλεσαν τα γεγονότα του Ρώσο-Ιαπωνικού πολέμου μεταξύ της Αυτοκρατορίας των Ρομάνοφ και της Ιαπωνικής Αυτοκρατορίας Μειτζί (1904-1905) για την κυριαρχία στην Κορέα και στη Μαντζουρία, τα οποία οδήγησαν τον Τσάρο Νικόλαο Β' στη συντριβή και συνακόλουθα στην ενδυνάμωση του γοήτρου της Ιαπωνίας στη Δύση, η οποία προβλήθηκε ως νέα υπερδύναμη του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>134</sup> Παρά ταύτα, αυτή η αφορμή φαντάζει μια προφανής γενικότητα.

Κατά την άποψή μου, το μεγαλύτερο κίνητρο για την ενασχόληση με την ιαπωνική ποίηση από τον Σπυρίδωνα Δε-Βιάζη πρέπει να υπήρξε αναμφισβήτητα το ενδιαφέρον για τη ζωή και το έργο του Ιρλανδό - Λευκαδίτη ποιητή και συγγραφέα, Λευκάδιου Χέρν (Λευιάδα, 1850 – Τόκυο, 1904), φημισμένου λογοτέχνη στα πέρατα του κόσμου και ενός από τους βασικούς μεσολαβητές της γνωριμίας των δυτικών αναγνωστών με την ιαπωνική κουλτούρα. Το έτος που δημοσιεύει το άρθρο ο Δε-Βιάζης είναι και το έτος αποδημίας του συγγραφέα, ο οποίος άφησε την τελευταία του πνοή, αναγνωρισμένος ως ένας από τους εθνικούς ποιητές της Ιαπωνίας. Χωρίς δεύτερη σκέψη, ένας ελληνικής καταγωγής συγγραφέας αξιώσεων, διεθνούς αναγνώρισης, κοσμοπολίτης και από τους πρώτους δυτικούς που πολιτογραφήθηκαν με την ιαπωνική υπηκοότητα θα προκάλεσε το έντονο ενδιαφέρον της εγχώριας διανόησης με την εξωτική γοητεία που απέπνεε, δίνοντας παράλληλα την πρώτη ώθηση προς τα λογοτεχνικά επιτεύγματα της Άπω Ανατολής.<sup>135</sup>

Το ενδιαφέρον για τον πολιτισμό της Άπω Ανατολής, ο οποίος διείσδυσε ορμητικά στη δυτική πραγματικότητα, θα συνεχιστεί κατά τη διάρκεια των επόμενων δυο δεκαετιών. Η μικρασιατική καταστροφή και η βοήθεια του άγνωστου σήμερα ιαπωνικού φορτηγού πλοίου «Tokei Maru» στη σωτηρία και μεταφορά των Ελλήνων και Αρμενίων της Σμύρνης στην Ελλάδα υπήρξε σίγουρα σημαντική για τη σύναψη δεσμών μεταξύ των δυο χωρών.<sup>136</sup> Λίγα

<sup>134</sup> Connaughton, Richard, *The War of the Rising Sun and the Tumbling Bear—A Military History of the Russo-Japanese War 1904–1905*, Λονδίνο 1988. Επιπλέον, αν και στις μέρες μας ξεχασμένο, είναι γνωστό ιστορικά πως την περίοδο 1906-1908 εμφανίστηκε μια ομάδα «Ιαπώνων» πολιτικών στην ελληνική Βουλή, εμπνευσμένη από την ορμητικότητα των εθνικιστών Ιαπώνων με σκοπό να ασκήσουν οξεία κριτική στην οικονομική πολιτική της κυβέρνησης Θεοτόκη. Για περισσότερα, βλ: Μάζης, Ι. Γιάννης, *Των Δραγούμης: Ο ασυμβίβαστος*, (προολ.) Σωτηρόπουλος Π. Δημήτρης, (μτφρ.) Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2016. Ο χαρακτηρισμός των πολιτικών ως «Ιαπώνων» ανήκει στον Βλάση Γαβριηλίδη, ο οποίος τους εξυμνούσε μέσα από τις σελίδες της *Ακροπόλεως* το 1907, επηρεασμένος φυσικά από την μαχητικότητα των Ιαπώνων κατά των Ρώσων αντιπάλων τους.

<sup>135</sup> Ειδικό ενδιαφέρον για το έργο και τη ζωή του παρουσίασε το περιοδικό *Παναθήναια* μετά τον θάνατό του. Πρώτη αποσπασματική μετάφραση του έργου *Κουαϊντάν* έγινε το 1922 από τις εκδόσεις Ζηκάκη. Για τις πρώτες δημοσιεύσεις του έργου του, βλ: Χέρν, Λευκάδιος, *Κείμενα από την Ιαπωνία*, (εισ. - μτφρ.) Χαλιμίας Σωτήρης, Αθήνα: Ίνδικτος 2003, 377-379

<sup>136</sup> Stavridis, T. Stavros, “The Japanese at Smyrna: September 1922”, *American Hellenic International Foundation’s Policy Journal*, 7 (Spring 2016), 1-5.

χρόνια μετά, το 1926, δημοσιεύεται το δεύτερο θεωρητικό κείμενο για την ιαπωνική ποίηση στο *Ημερολόγιο Θεσσαλονίκης* από τον διάσημο μουσικοσυνθέτη και λόγιο Αιμίλιο Ριάδη (Θεσσαλονίκη, 1880-1935), όπου γίνεται ανάμεσα στα άλλα είδη και λόγος για το χάικου.<sup>137</sup> Η δράση του *Ελληνοϊαπωνικού Συνδέσμου* (*Συλλόγου Αθηνών*) την πενταετία αυτή θα στραφεί στη σύζευξη των σχέσεων των δυο χωρών μέσω των πρώτων ουσιαστικών πολιτισμικών ανταλλαγών.<sup>138</sup> Το 1931, ο καθηγητής και ακαδημαϊκός Α. Ανδρεάδης (1876-1935), προσκεκλημένος της Ιαπωνικής Κυβέρνησης για να συμμετάσχει σε συνέδριο Στατιστικής στο Τόκιο, μετά την επιστροφή του θα αποτυπώσει τις εμπειρίες σε δυο διαλέξεις που διοργάνωσε ο *Ελληνοϊαπωνικός Σύνδεσμος* στον *Παρηασσό* (14 και 20/12/1930) τις οποίες in extenso θα αναδημοσιεύσει και ανατυπώσει η *Νέα Εστία*.<sup>139</sup> Στο ίδιο περιοδικό, το 1932, θα δημοσιευτεί η μελέτη του Σωτήρη Σκίπη για την Ιαπωνική Λογοτεχνία<sup>140</sup>, για να κορυφωθεί το ενδιαφέρον με την αρθρογραφία για τον Λευκάδιο Χέρν τη διετία 1932 – 1934 και την ανέγερση της προτομής του στη Λευκάδα υπό την αιγίδα του *Ελληνοϊαπωνικού Συνδέσμου*.<sup>141</sup> Τη δεκαετία του '30, οι τίτλοι που εμπλουτίζουν τις ελληνικές βιβλιοθήκες φαίνεται πως προέρχονται από τα

<sup>137</sup> Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 39. Ριάδης, Αιμίλιος, «Ιαπωνική Ποίηση», *Ημερολόγιο Θεσσαλονίκης*, τ.Δ' (1926), 150 – 159. Αναδημοσιευμένο στο περιοδικό *Πρωτοπορία*, 1 (1929), 109-115.

<sup>138</sup> Ο *Σύνδεσμος* φαίνεται πως δραστηριοποιήθηκε στα χρόνια πριν την Μικρασιατική Καταστροφή. Το πρώτο κείμενο, πιθανώς, που τυπώθηκε υπό την προστασία του *Ιαπώνο – Ελληνικού Συνδέσμου* στα ελληνικά και βρισκείται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη αποτελεί και αυτό συμπλήρωμα εντυπώσεων ταξιδιωτικού χαρακτήρα, βλ.: Λερός, Π. Πολύβιος, *Διάλεξις «περί των εντυπώσεων αυτού από τας δυο εις Ιαπωνίαν περιοδείας του»*, Εν Αθήναις: Τύποις Άγκυρα, 1922. Ο άγνωστος σήμερα, αλλά όπως αποδεικνύεται από τις εκδοτικές προσπάθειες του παρελθόντος εύρωστος Αθηναίος επιχειρηματίας και μετέπειτα κατοχικός δήμαρχος Σπετσών (11/1941 – 3/1944) τον ίδιο χρόνο εξέδωσε τη διεθνή διμηνιαία επιθεώρηση, *Η Εγγύς και Άπω Ανατολή: Εμπόριον, Βιομηχανία, Γεωργία, Ναυτιλία, Οικονομικά* (1922 -1923) και λίγο αργότερα τη σπουδαία για τον μεσοπολεμικό τύπο περιοδική έκδοση της *Εικονογραφημένης Ελλάδας* (1924-1925), συνάπτοντας σπουδαίες συνεργασίες σε Ελλάδα και εξωτερικό. Αναφορικά με τη δράση του *Ελληνοϊαπωνικού Συλλόγου Αθηνών* δεν έγινε δυνατή μια ενδελεχής διερεύνηση των πεπραγμένων του. Ωστόσο, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος εντοπίζονται δυο τόμοι με τον τίτλο *Ιαπωνία: Διαλέξεις 1932 και 1934* αντίστοιχα, τυπωμένοι στην Αθήνα από το τυπογραφείο Σεργιάδη με οικονομικό, κοινωνιολογικό και πολιτισμικό περιεχόμενο. Από αυτά τα δοκίμια γνωρίζουμε πως πρόεδρος του συλλόγου στα χρόνια αυτά υπήρξε ο Ιθακήσιος λόγιος και νομομαθής Ιπποκράτης Καραβίας (Ιθάκη, 1866 – 1954), ο οποίος αντιπροσώπευσε τη χώρα σε πολλά επιστημονικά συνέδρια και διετέλεσε πρόεδρος του φιλολογικού συνδέσμου *Παρηασσός και της Ιστορικής και Εθνολογίας Εταιρείας*.

<sup>139</sup> Ανδρεάδης, Α., «Οι Ιάπωνες και η Ιαπωνία», *Νέα Εστία*, Ε', 98 (15/01/1931) 63-70, Ε', 99 (1/02/1931), 125-133, Ε', 100 (15/2/1931), 188-194, Ε', 101 (1/03/1931), 235-242 και Ε, 102 (15/03/1931), 288-297.

<sup>140</sup> Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 40. Σκίπη, Σωτήρης, «Η Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, Στ', 12, 135 (01/08/1932), 793-798 και η συνέχεια, Στ', 12, 136 (15/08/1932), 863-867. Άρθρο γενικόλογό, το οποίο προσφέρει μια σύντομη αναδρομή της ιαπωνικής λογοτεχνίας. Όσον αφορά το χάικου, δεν κατονομάζεται το είδος, αλλά αναφέρεται η συντομία του.

<sup>141</sup> Καραβίας, Ιπποκράτης, «Λευκάδιος Χέρν», *Ιόνιος Ανθολογία*, 1932, Μπόγρης Δημήτρης, «Λευκάδιος Χέρν», *Νέα Εστία*, Ζ, 14, 164 (15 Οκτώβριου 1933), 1078-1081 και το πανηγυρικό τεύχος του *Συλλόγου* επί τη ευκαιρία της αποκάλυψης της επιγραφής προς τιμήν του Χέρν στη Λευκάδα τον Σεπτέμβριο του 1933, *Λευκάδιος Χέρν*, Αθήνα: Τυπογραφείον Βιδώρη, 1934. Έκτοτε, δεν εντοπίζεται κάποιο άλλο εκδοτικό εγχείρημα του Συλλόγου.

ιαπωνικά τυπογραφεία και αποτελούν είτε αποκτήματα μέσω των πολιτισμικών ανταλλαγών δια μέσου της Ιαπωνικής Πρεσβείας στην Ελλάδα είτε αποκτήματα μέσω των ενεργειών του *Ελληνοϊαπωνικού Συνδέσμου*.<sup>142</sup>

Το 1938 δημοσιεύονται τα πρώτα ελληνικά ταξιδιωτικά βιβλία για την Ιαπωνία και την Κίνα από δυο Κρητικούς. Το πρώτο ανήκει στον στρατιωτικό και νομικό Ιωάννη Σ. Αλεξάκη (Οροπέδιο Λασιθίου 1885 – Αθήνα 1980)<sup>143</sup> και αποτελεί απλή ταξιδιωτική καταγραφή των ατομικών του εντυπώσεων. Το δεύτερο αποτελούν οι λογοτεχνικά πλασμένες εντυπώσεις του Νίκου Καζαντζάκη από το ταξίδι του στην Ιαπωνία και την Κίνα το 1935 ως δημοσιογράφου της εφημερίδας *Ακρόπολις*. Μέχρι τις μέρες μας αποτελεί κορυφαίο δείγμα συνδυασμού ταξιδιωτικού οδηγού και μυθιστορηματικής λογοτεχνίας. Καρπός αυτής της περιπλάνησης, η οποία τον σημάδεψε πνευματικά και αποτέλεσε σταθμό στη δημιουργία του *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία – Κίνα* το 1938.<sup>144</sup> Έκτοτε τα τεκμήρια που αφορούν τα πολιτισμικά αγαθά της Ιαπωνίας μειώνονται σημαντικά και την πρωτοκαθεδρία κερδίζουν μονογραφίες για τον βομβαρδισμό της Χιροσίμα και την ακόλουθη σύγχρονη αναδιάρθρωση και εξέλιξη του Ιαπωνικού Κράτους.

<sup>142</sup> Ταξιδιωτικές εντυπώσεις, οικονομολογικές, κοινωνιολογικές και γεωπολιτικές μελέτες, θρησκευτικά δοκίμια, βιομηχανικές και εκπαιδευτικές αναλύσεις των ιαπωνικών συστημάτων λειτουργίας αποτελούν τα περισσότερα τεκμήρια στους ελληνικούς βιβλιοθηκονομικούς καταλόγους. Ανάμεσα σε αυτά, υπάρχουν και σημαντικοί τίτλοι για την ιαπωνική ανθοκομία, ανθοδετική και κηποτεχνική, την τέχνη του τσαγιού, τη βουδιστική φιλοσοφία, το θέατρο, τη μουσική, τον χορό, την αισθητική, την αρχιτεκτονική, τα παραδοσιακά παιχνίδια, κ.ά.

<sup>143</sup> Αλεξάκης, Ιωάννης, *Ιαπωνία και Κίνα: γεωγραφική και ιστορική ανασκόπησης*, Ηράκλειο Κρήτης: Σπύρ. Δ. Αλεξίου, 1938.

<sup>144</sup> Καζαντζάκης, Νίκος, *Ταξιδεύοντας, Β': Ιαπωνία – Κίνα*, Αθήνα: Έκδοση «Πυρσού», 1938. Ακολουθεί η έκδοση με την πρόσθεση του κεφαλαίου «Μετά Είκοσι Χρόνια που δεν πρόφτασε να γράψει ο Νίκος Καζαντζάκης» και επίλογο γραμμένο στην Αντίπολη από την Ελένη Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα: Δίφρος 41958 Καζαντζάκης. Το 1961 στην έκδοση προστίθεται επίμετρο από την Ελένη μετά από νέο ταξίδι της στην Άπω Ανατολή, Αθήνα: [χ.ε], 1962. Για την νέα ολοκληρωμένη έκδοση, βλ: Καζαντζάκης, Νίκος & Καζαντζάκη Ν. Ελένη, Σταύρου Πάτροικλος (επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006. Στο έργο αυτό μεταφράζονται, παραφράζονται ή «μεταγράφονται» πολλά χάικου (σ.13,59,67,69,113,120) για τα οποία απ' όσον γνωρίζω ετοιμάζει σχετική μελέτη ο ποιητής και βαθύς γνώστης του είδους Χρήστος Τουμανίδης, ο οποίος τα θεωρεί σε μεγάλο βαθμό εμπνευσμένες δημιουργίες, πολύ ιοντά στον αυθεντικό παλμό του είδους.



### 3.1. Τα «Χαϊκού» των Γιώργου Θ. Σταυρόπουλου, Νικόλαου Χάγερ - Μπουφίδη και Παύλου Κριναίου – Μιχαηλίδη.

Επιστρέφοντας στα χαϊκού και λαμβάνοντας υπόψη την έρευνα της Τόμπρου, ως εισηγητής του είδους στη χώρα μας θεωρείται ο ποιητής Γιώργος Θ. Σταυρόπουλος (1898-1969), ο οποίος τον Μάρτιο του 1925 δημοσιεύει στο βραχύβιο περιοδικό *Λυκαβηττός* έξι ποιήματα με τον τίτλο «Τρίστιχα» και σχετικό θεωρητικό σημείωμα που αναφέρει τα εξής<sup>145</sup>:

«Τα τρίστιχα ποιηματάκια που τυπώνουμε έχουμε γιαπωνέζικη προέλευση και λέγονται «χάϊ-κάι». Έχει κάθε ένα δέκα εφτά συλλαβές. Στη Γαλλία πολλοί ποιητές γράφουνε τέτοια τρίστιχα ή σαν κι αυτά. Καλό θα ήταν να τα βάλουμε στην ποίησή μας, γι' αυτό τα έγραψα και τα παρουσιάζω εδώ»:

#### **ΑΝΟΙΞΗ**

Άσπρη πεταλούδα  
στο φουστάνι πάνω,  
πορτοκαλλάνθι.

#### **ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ**

Μορφονιές παρθένες  
στέφουνε με κλήμα  
το μέτωπό τους.

#### **ΜΑΗΣ**

Μαύρο χελιδόνι  
σε παληό πατάρι  
φτεροκοπάει.

#### **ΘΕΡΟΣ**

Τα δρεπάνια λάμπουν  
σπάν οι φωτοστάλες  
στ' ώριμο στάρι.

#### **ΑΥΓΗ**

Ρουμπίνια πετράδια  
στάζουν απ' τα φύλλα  
σα ξημερώνει.

#### **ΦΑΛΗΡΟ**

Έφυγαν τα πλοία,  
οι στεργιές εμείναν  
ολομόναχες.

Από το σημείωμα και μόνο κατανοούμε πως ο Γ. Θ. Σταυρόπουλος έχει επίγνωση της νέας φόρμας που επιθυμεί να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό. Το γεγονός ότι προσδιορίζει αφηρημένα τα «χάϊ-κάι» του ως «τρίστιχα ή κάτι σαν αυτά» αποτελεί μια προφανή απόδειξη της άγνοιας της εξέλιξης, των τεχνικών και των προσωδιακών κανόνων του ιαπωνικού είδους. Άλλωστε είναι ενδεικτικό ότι και στα έξι ποιήματά του χρησιμοποιεί το σχήμα των 6-6-5 συλλαβών. Και μόνο η χρήση του όρου «χάϊ-κάι» μας οδηγεί απευθείας στην πηγή της έμπνευσης, η οποία φυσικά προέρχεται από τη γαλλική ποίηση και τις πρώτες προσπάθειες

<sup>145</sup> Τα ποιήματα και το σημείωμα αναδημοσιεύονται για πρώτη φορά στο άρθρο της Τόμπρου, όπως και σημαντικές πληροφορίες για την τύχη τους στα *Άπαντα* του Σταυρόπουλου, *ό.π.*, 42-43. Όπως μας ενημερώνει η Τόμπρου, το τεύχος του περιοδικού ανήκει στην ιδιωτική συλλογή του καθηγητή Νάσου Βαγενά. Για την αυθεντική παραπομπή: Σταυρόπουλος, Γ., «Τρίστιχα», *Λυκαβηττός*, Α, 1 (Μάρτιος 1925), 15-17.

του Πώλ – Λουίς Κουσώ και της συντροφιάς του στην πρώτη γαλλική ανθολογία της ιαπωνικής φόρμας, *Au fil de l'eau* (1905). Στην Ανθολογία αυτή των 72 τριστιχων «χάι-κάι» ακολουθήθηκε ο κανόνας της χρήσης ελεύθερου μέτρου και η αρχή του Κουσώ: «Μια εικόνα σε τρεις κοντιλιές του πινέλου, ένα σκίτσο, μερικές φορές μόνο σε μια γραμμή, μια υποσημείωση της οποίας η αρμονία χάνεται σιγά σιγά μέσα μας».<sup>146</sup> Το ίδιο παράδειγμα θα ακολουθήσει αργότερα και ο Ζουλιέν Βοκάνς, μέσω του οποίου το «χάι-κάι» θα αυτονομηθεί ως είδος στη γαλλική ποίηση των δυο πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από τις σελίδες του περιοδικού τύπου.<sup>147</sup> Το ενδιαφέρον, όμως, έγκειται στο γεγονός ότι ο Σταυρόπουλος κατανοεί εξαρχής τη σημασία της συμπύκνωσης και λιτής διατύπωσης των στίχων μέσα σε ένα εξαιρετικά σύντομο λεκτικά περιβάλλον, εν αντιθέσει με τα γαλλικά του αναγνώσματα που συστηματικά παραβιάζουν κατά πολύ τον αριθμό των συλλαβών και των λέξεων. Ως εκ τούτου, αν και μη τυπικός στο σχήμα των συλλαβών, φαίνεται πως βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον αυθεντικό παλμό του είδους από τους Γάλλους ομοτέχνους του.

Μιλώντας για τον Σταυρόπουλο πρέπει να επισημάνουμε πως πρόκειται για ιδιαίτερη περίπτωση παραγνωρισμένου ποιητή και αδικημένου μελετητή του μεσοπολέμου, ο οποίος έζησε αποτραβηγμένος, χωρίς να επιδιώξει την έκδοση καμίας ποιητικής συλλογής στα πενήντα χρόνια της δημιουργικής του πορείας.<sup>148</sup> Ιδιαίτερα για ένα ποιητή με ξεχωριστή εικονοπλαστική ικανότητα, που το λιγοστό ποιητικό του έργο βρίθεται από πλούσιες ζωγραφικές αναπαραστάσεις, είναι απόλυτα φυσικό να γοητεύθηκε από τη συμπυκνωμένη εικαστική εμπειρία που προσέφερε στους ποιητές της γενιάς του το πρωτάκουστο είδος. Λάτρης της φύσης, σε βαθμό που η σχέση αυτή να φαντάζει ερωτική, ήδη από τις *Τοιχογραφίες* (1917-1922), παρατηρούμε την αναπαραστατική ευκολία με την οποία αποτύπωσε τη φυσική και αγροτική ζωή με μια δόση νοσταλγίας για την περασμένη εποχή και μια τάση προς τη μεταφυσική αγωνία για το εφήμερο της ζωής και του θανάτου.<sup>149</sup> Και ίσως πρόκειται γι' αυτήν την αγωνία που τον κάνει να στραφεί σε στιγμιότυπα της ζωής, σε σποραδικές στιγμές ελπίδας που φυσικά εδράζονται στην πίστη για την ανακύκλιση της ζωής. Στα ποιήματα του η έλλειψη του πάθους είναι που αναπληρώνεται από τη συγκινησιακή φόρτιση της μεμονωμένης στιγμής, από την

<sup>146</sup> Η ανθολογία αυτή επανειδόθηκε το 1910 στον τόμο, *La Chaine Eternelle*. Για περισσότερα, βλ: Swartz, Leonard, William, "Japan in French Poetry", *PMLA*, 40, 2 (June 1925), 435-449.

<sup>147</sup> Swartz, Leonard, William, *ό.π.*, 443-447. Την ίδια πηγή χρησιμοποιεί για την επικύρωση της επιχειρηματολογίας της και η Τόμπρου, *ό.π.*, 38.

<sup>148</sup> Στεργιόπουλος, Κώστας, «Γ. Σταυρόπουλος, Ένας ποιητής παραγνωρισμένος», *Νέα Εστία*, Ξ', 119, 1413 (15/05/1986), 642-646. Μόσχος, Ν. Ε., «Τα βιβλία: Γ. Σταυρόπουλου: «Ποιήματα», *Νέα Εστία*, ΝΖ', 114, 1351 (15/10/1983), 1311 και του ίδιου «Τα βιβλία: Γ. Σταυρόπουλου: «Ποιήματα, Β'», *Νέα Εστία*, Ξ, 120, 1426 (1/12/1986), 1593-1594.

<sup>149</sup> Ρήγας, Λεωνίδας, «Η μεταφυσική αγωνία σε ποιήματα του Γ. Σταυρόπουλου», *Νέα Εστία*, ΝΔ', 108, 1279 (15/10/1980), 1590-1596

ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζει τη φύση, τα ζώα και ιδιαίτερα τα πουλιά, στη φωνή των οποίων βρίσκει «τη θλίψη της παγωμένης ερημιάς» με την οποία ταυτίζεται συναισθηματικά.<sup>150</sup>

Κάθε ένα από τα παραπάνω τριστιχα αποτελούν ικανοποιητικές δοκιμές πάνω στο είδος. Η εποχιακή δήλωση των τίτλων τους, αν και παραβιάζει τον εσωτερικό κανόνα ανάπτυξης, δηλώνει ωστόσο τη φανερή κατανόηση της χρήσης του φυσικού περιβάλλοντος για τη στήριξη του οικοδομήματος. Παραδοσιακές σκηνές του ελληνικού τοπίου λαμβάνουν χώρα για να αποτυπώσουν μια ολόκληρη εποχή μαζί με τα συναισθήματα που γεννά. Μια πεταλούδα πάνω σ' ένα άνθος πορτοκαλιάς την άνοιξη, οι προετοιμασίες του τρώγου στις αρχές του φθινοπώρου, ένα χελιδόνι που χτίζει τη φωλιά του στην άκρη μιας σοφίτας, εικόνες του θερισμού στα μέσα του καλοκαιριού, το αίσθημα της δροσιάς από την αυγινή χλόη, πετυχαίνουν έξοχα την αστραπιαία εντύπωση στιγμιότυπων από την παραδοσιακή ζωή της ελληνικής υπαίθρου. Το πιο επιτυχές έγκειται στη διαδραστικότητα, αφού αρτιώνονται τεχνικά μέσα από την κινητοποίηση των αισθητηριακών ικανοτήτων μας. Τελικά, αυτό που απομένει είναι το αίσθημα της χαράς, της γαλήνης, της συγκίνησης, της ζωτικής ορμής που χαρακτηρίζει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση.

Στο πιο επιτυχημένο, τουλάχιστον από άποψη συγκινησιακής φόρτισης, το «Φάληρο», παρατηρούμε ένα χαρακτηριστικό δείγμα συνδυασμού της λυρικής μελαγχολίας του Λάμπρου Πορφύρα και της λεπτομερειακής εικονοποιίας του Τέλλου Άγρα. Εδώ συγκεντρώνονται πολλά από τα χαρακτηριστικά της πρώιμης ποιητικής του Σταυρόπουλου: η ειδυλλιακή και νοσταλγική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής και ο τόνος μιας ήπιας νοσταλγικής μελαγχολίας. Πόσο κοντά άλλωστε βρίσκεται στο ποίημα του Κώστα Ουράνη «Ένα καράβι φεύγει», χαρακτηριστικό τόσο από άποψη θέματος όσο και άποψη τεχνικής. Στο «Φάληρο», παίζοντας με τις αντιθέσεις, κίνηση – ακινησία, μοναξιά – πληρότητα, ειφράζεται όλη η εσωτερική αγωνία του ποιητικού υποκειμένου μπροστά στο ζήτημα της μοναξιάς και της εγκατάλειψης. Βρισκόμαστε στο κλίμα μεταξύ ιμπρεσιονισμού και εξπρεσιονισμού· και πράγματι το τριστιχο αποτελεί μια λεκτική μικρογραφία χαρακτηριστικών τοπιογραφικών ελληνικών πινάκων της εποχής. Τα ποιήματα αυτά, αν και δεν ακολουθούν αυστηρά τους παραδοσιακούς στιχουργικούς κανόνες του είδους, μεταδίδουν την αγωνία των νεορομαντικών και νεοσυμβολιστών της εποχής του μεσοπολέμου για την ανανέωση της παράδοσης και σε μεγάλο βαθμό το πετυχαίνουν.

Σε ανάλογο πειραματικό κλίμα κινούνται τα «Πέντε Χάι-Κάι» που δημοσίευσε τον ίδιο χρόνο ο Νικόλαος Χάγιερ Μπουφίδης με το ψευδώνυμο Ίσαντρος Άρης (Αθήνα, 1899 -

<sup>150</sup> Ρήγας, Λεωνίδας, «Ο άνθρωπος και ο ποιητής», *Νέα Εστία*, Ξ', 119, 1413 (15/05/1986), 649-652.

1950) στο περιοδικό *Νέα Τέχνη* του Μάριου Βαϊάνου (1908-1975).<sup>151</sup> Τρία χρόνια νεότερος από τον Καρυωτάκη και συνομήλικος με τον Τέλλο Άγρα, κινήθηκε ήδη από τον πρώτο του εμφάνιση το 1916 σε χαμηλούς λυρικούς τόνους, εκφράζοντας τον διάχυτο συναισθηματισμό του στους ανίσχυρους και σκοτεινούς ήρωες που κατακλύζουν την ποίησή του. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε που μέχρι τις μέρες μας συγκινεί το ποίημα του «Παράκληση στο θεό για έναν μικρό καμπούρη». Επιφανειακά πρωτοποριακός στην αρχή, κατάφερε μέσα στο κλίμα της «νέας ευαισθησίας» της εποχής του να εκφράσει ρεαλιστικά διάφορα κωμικοτραγικά στιγμιότυπα της καθημερινότητας, αγκαλιάζοντας τότε με τρυφερότητα, τότε με χιούμορ και τότε με κάποιο ειρωνικό μειδίαμα τους ανθρώπινους χαρακτήρες του περιγυρού του. Η χρήση του κοινότοπου, του ασήμαντου, του περιθωριακού, σε συνδυασμό με τους χαμηλόφωνους και ενδόμυχους τόνους δίνει τον παλμό στην πεζόλογη ποιητική του. Η ατημελησία του στίχου, η ρευστότητα και η επιτηδευμένη απλότητα είναι τα χαρακτηριστικά που επιθυμεί ο ίδιος να προβάλλει σε μια ποίηση που βρίσκεται εγκλωβισμένη στο νοσηρό κλίμα του Μεσοπολέμου. Επηρεασμένος βαθιά από την Καβαφική ποίηση και τον γαλλικό συμβολισμό των Πώλ Βερλαίν και Φράνσις Τζέιμς καταφέρνει να μετουσιώσει τα ποιητικά του πρότυπα στην προσωπική του φωνή, επηρεασμένος παράλληλα από τους Γάλλους “*fantaisistes*”, με ιδιαίτερα γνωρίσματα την απλοϊκότητα στην έκφραση και στη δόμηση του στίχου. Στο σύνολο της, η ποίηση του αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα μιας κοσμοπολιτικής αντίληψης της πραγματικότητας, η οποία εκφράζεται με τα υλικά της τέχνης ενός λυρικού συμβολισμού, αποτυπώνοντας την αγωνία ανεύρεσης διεξόδου από το νοσηρό κλίμα μιας *decadante* εποχής.<sup>152</sup>

Τα «χάϊκά» έρχονται στην εποχή των μανιφέστων και των προγραμματικών δηλώσεων του ποιητή για τη μοντέρνα ποίηση, μετά τις συλλογές *Τραγούδια σε μοντέρνους σκοπούς* (1918), *Τα μοντέρνα και το καινούργιο μανιφέστο* (1919) και *Τα Ιωνικά κι οι ανοιξιάτικες αγάπες* (1922) και λίγο πριν παρουσιάσει την ολοκληρωμένη του ποιητική φωνή στη συλλογή *Δέκα Ποιήματα*, το 1930. Όσον αφορά τα «χάϊκά» του, οφείλουμε να του αποδώσουμε τα εύσημα για τη δημιουργική χάρη και φαντασία με την οποία έχτισε τον ποιητικό του στοχασμό, αντιμετώπιζοντας την πρόκληση μιας άγνωστης και αυστηρής από πλευράς κανόνων ποιητικής φόρμας. Μπορεί εν γένει να του καταλογίζεται η απλοϊκή αντίληψη και η προχειρότητα με την οποία αντιμετώπισε διάφορα ζητήματα φόρμας και μέσω της έκφρασης της μοντέρνας

<sup>151</sup> Σύμφωνα με την Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 41, η ανακάλυψη οφείλεται στη μελέτη του Χ.Λ. Καράογλου, «Αθηναϊκά Λογοτεχνικά περιοδικά (1920-1924)», στο *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. 1984, 175.

<sup>152</sup> Στεργιόπουλος, Κώστας, «Η περίπτωση του Ν. Χάγερ – Μπουφίδη: Σαρανταπέντε χρόνια από τον θάνατό του», *Νέα Εστία*, ΞΘ', 138, 1639 (15 Οκτωβρίου 1995), 1343-1348. Για τις επιδράσεις που δέχτηκε ο ποιητής, βλ: Π[αράσχος, Κλέων], «Δέκα Ποιήματα», *Νέα Εστία*, Θ', 99 (1 Φεβρουαρίου 1931), 163 και του ίδιου, «Η δεύτερη ζωή», *Νέα Εστία*, ΙΗ, 208 (15 Αυγούστου 1935), 790-791

ποίησης, ωστόσο κανείς δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει την προσπάθεια ανανέωσης της ποιητικής παράδοσης. Δεν τηρεί πιστά του κανόνες της κλασικής φόρμας, παρότι από το σημείωμα του περιοδικού φαίνεται να έχει κάποια, αν και ελλιπή, πληροφόρηση για τον τρόπο δόμησης του είδους.<sup>153</sup>

Αντίθετα, το ενδιαφέρον έγκειται στη μοντερνιστική αντίληψη με την οποία αντιμετωπίζει τη φόρμα. Τα ποιήματα μοιάζουν σας γιαπωνέζικα χαϊκού του καιρού του, παρά σαν αναπαράστασεις του κλασικού προτύπου. Αν και δεν έτυχε να είναι ο πρώτος που εισήγαγε τη φόρμα στη νεοελληνική λογοτεχνία, όπως πίστευε ο ίδιος<sup>154</sup>, τα χαϊκού του δεν υστερούν σε τίποτα από τα αντίστοιχα των Γάλλων ομότεχών του και του συγγραφέα του Γ.Θ. Σταυρόπουλου. Το σημαντικότερο όλων είναι ότι παρουσιάζουν μια διαφορετική πτυχή της μοντέρνας παραγωγής του είδους, η οποία επικεντρώνεται στην αποτύπωση του ανθρώπινου ψυχισμού.

### **Velaine**

Μόνος και μεθυσμένος  
- Απ' το αφέντι  
κι απ' την ψυχή του...

### **Rimbaud**

-Στίχος κρυμμένος  
στη νοσταλγία  
του «Φτωχού Λέλιαν», θελητά...

### **Baudelaire**

...Ευδιασμένο  
κι ηδονεμένο  
Γκριζο λουλούδι της Τέχνης...

### **Jammes**

Κάποια καινούργια  
Χάρη, στη φύση-  
- Ποίηση, χλόη, πουλιά..-

### **Ουράνης**

(-Εκεί, στη Δύση,  
ω πορφυρένιες  
θύμησες της Αττικής...-)

Τα πέντε χαϊκού του μοιάζουν σαν φωτογραφικά στιγμιότυπα, σαν σκίτσα, σαν αποτυπώματα της φευγαλέας σκέψης του ποιητή, τα οποία αποτυπώνουν τη μελαγχολική διάθεση κάποιας τυχαίας πνευματικής ενδοσκόπησης με επίκεντρο σκέψης τους ομότεχούς του. Ο Μπουφίδης άμεσα αποκαλύπτει το λογοτεχνικό χάρτη των προσφιλών του αναγνωσμάτων, εσωκλείοντας στο νόημα των λιγοστών στίχων του κάθε ποιήματος μια χαρακτηριστική πτυχή της προσωπικότητας ή του έργου των ποιητών που τα αφιερώνει. Είναι αυτή η πτυχή της

<sup>153</sup>Ο Ν. Χάγερ Μπουφίδης, ενώ γνωρίζει τον κανόνα των 5-7-5 συλλαβών, διατυπώνει τη λανθασμένη άποψη ότι οι στίχοι αυτοί «μπορούν να μπου σε οποιαδήποτε σειρά». Είτε πρόκειται για παρανόηση λόγω κάποιας λανθασμένης ανάγνωσης ξένου περιοδικού είτε για την ανάγνωση κάποιας άλλης ξενόγλωσσας μελέτης που δεν παρουσιάζει το συντηρητικό μοτίβο της πιστής αναπαραγωγής του είδους κατά το κλασικό πρότυπο, το βέβαιο είναι πως ο ποιητής αδιαφορεί παντελώς για την τήρηση των προσωδιακών κανόνων, εφόσον ήταν πιστός στην αντίληψη της σύγκρουσης με την παραδοσιακή ποίηση. Για τα χαϊκού, βλ: Ίσαντρος, Άρις, «Πέντε Χάι-Κάι», *Νέα Τέχνη*, Β, 3-6 (Μάρτιος – Ιούνιος 1925), 40. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους καθηγητές Λάμπρο Βαρελά, Μιχάλη Γ. Μπακογιάννη και Χ.Λ Καραόγλου για τη βοήθεια και την ευγενική παραχώρηση του δυσσεύρετου περιοδικού, το οποίο βρίσκεται ψηφιοποιημένο στη Βιβλιοθήκη του Εργαστηρίου Βιβλιολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

<sup>154</sup> Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 41.

ποιητικής του που αναγνώρισε νωρίς ο Τέλλος Άγρας, της ανάγκης του να μεταμορφώσει τις ποιήσεις συναισθηματικές του διαθέσεις σε «πλάσματα ζωντανά».<sup>155</sup>

Παράλληλα, όμως, γνωρίζουμε την τάση του να δημιουργεί ανθρώπινες προσωπογραφίες, καταρχήν γυναικών και κοριτσιών, προϊόντα της εμπειρίας ή της ονειροφαντασίας του, και στο βάδισμα του χρόνου, αδύναμων, κατατρεγμένων και αδικημένων από τη ζωή πλάσμάτων. Με τον ίδιο τρόπο αλλά στο περιορισμένο λεκτικό σύμπαν των χάικου δημιουργεί ζωγραφικά πορträιτα σημαντικών ανδρών ποιητών. Είναι μια γενναία προσπάθεια δημιουργίας αυτοαναφορικών ποιημάτων, ποιημάτων ποιητικής στηριγμένα στην ιαπωνική φόρμα. Σίγουρα, η απόσταση από τα κλασικά πρότυπα είναι φανερή και η φύση, το φόντο που εκτυλίσσονται οι σκηνές είναι ένας πλαστός, κατασκευασμένος κόσμος, που εξυπηρετεί μονάχα την απεικόνιση της εσωτερικής πάλης, την πρόταξη του ατομικού συναισθήματος. Ωστόσο, η προσπάθεια είναι σημαντική, καθώς φαίνεται ξεκάθαρα η διάθεση συμπίεσης με το καινούργιο και σε δεύτερο επίπεδο η αντίληψη της εποχής για την παραγωγή ολοένα και πιο κρυπτικών νοηματικά ποιημάτων, χαρακτηριστικού της μοντέρνας ποίησης που προσπαθεί με τον τρόπο του να εδραιώσει στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου.

Λίγο αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1926, ο Κύπριος ποιητής Παύλος Κριναίος (ψευδ. Χαρίλαου Νεοφύτου Μιχαηλίδη), (1902-1986) θα παρουσιάσει δέκα τριστίχα «Χάι-Κά» στο περιοδικό *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*.<sup>156</sup> Ποιητής της γενιάς του μεσοπολέμου βάδισε στους δρόμους του αισθητικού ιδανισμού, αναζητώντας τη μορφική τελειότητα και κομψότητα, τη μουσικότητα και τη λατρεία του ονειρικά ωραίου, γεγονός που οδήγησε τον Κωστή Παλαμά ήδη από το 1925 να τον επαινέσει για τα ποιήματά του στην *Ανθολογία των Νεότερων Ποιητών* του περιοδικού *Μέλισσα*. Εκφραστής μιας νεορομαντικής και νεοσυμβολιστικής ποίησης που αναπαριστά με ευαισθησία το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα στη βλάστηση του ελληνικού τοπίου:

**Νυχτερινά καΐκια στο λιμάνι**  
Γαλήνια της Σιωπής πουλιά,  
π' ολόσπρα στα νερά φτερά  
κρεμούν κι' αργοσαλεύουν.

**Γαλαξίας**  
Σαν καταρράχτης γιασεμιών  
που σπάει στον άνθινο γιαλό  
των Ηλυσιών\*, και των ψυχών.

**Παπαρούνες στον αγρό**  
Σα σημαιούλες πορφυρές  
στων λουλουδιών τη σύναξη  
τ' αγρού τη μυροφόρα.

**Παπαρούνες στα στάχια**  
Στο χρυσοπέλαο των σταχιών  
σα σημαδούρες πορφυρές,  
κι οι πεταλούδες βράκες.

<sup>155</sup> Άγρας, Τέλλος, «Αυτοβιογραφία», *Νέα Εστία*, ΛΕ', 400 (1 Φεβρουαρίου 1944), 190-191.

<sup>156</sup> Κριναίος – Μιχαηλίδης, Παύλος, «Χάι-Κά», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 42 (12 Δεκεμβρίου 1926), 2.

**Φωσάκια της ερμιάς**

Σαν περιδέραιο στο λαιμό  
της άχανης ερμιάς λαμπρό  
τα ωχρά φωσάκια π' άναψαν.

**Μέρες**

Χάντρες στου Χρόνου τ' ασκητή  
το κομπολόι, που στη σιγή  
της μοναξιάς του παίζει

Πράγματι, ο Κριναίος, παρότι δεν τηρεί το παραδοσιακό μέτρο και τις τεχνικές του είδους, βρίσκεται πάρα πολύ κοντά στη κοσμοαντίληψη της κλασικής φόρμας. Πολύ περισσότερο απ' ότι ο Σεφέρης που θα αναγνώσουμε παρακάτω, του οποίου η σύλληψη ξεπερνά την πραγματιστική αναπαράσταση του σύμπαντος και προϋποθέτει σε μεγάλο βαθμό την προηγούμενη ανάγνωση του έργου του. Όταν θα διαβάσουμε τον «Κήπο του Μουσείου» θα κατανοήσουμε πως πρόκειται για μικρογραφία του κόσμου που κρυσταλλώνεται στο ποίημα του «Ο Τελευταίος Σταθμός». Αντίθετα, στον Κριναίο παρατηρούμε τη ζωντανή αναπαράσταση της φύσης, το αίσθημα χαράς, γαλήνης και αρμονίας που προκαλεί το τοπίο στον ποιητή, τη χρήση γνώριμων πολιτισμικών αναπαραστάσεων της ελληνικής γης.

«Οι παπαρόνες στον αγρό» μας μεταφέρουν στην περιφορά ενός επιταφίου, στη λιτανεία της Μεγάλης Παρασκευής που συνδέεται άμεσα με την εποχή της Άνοιξης και την ανθοφορία της φύσης. Συνειρμικά οδηγούμαστε στο θέμα του θανάτου, της ανάστασης και της ζωής, του ανέμου αυτού κύκλου της πίστης του χριστιανισμού που βρίσκει την αντικειμενική του αναπαράσταση στην νομοτελειακή ανθοφορία της φύσης κάθε Άνοιξη. Φαντάζει έτσι σαν λατρευτική ελεγεία της φύσης ή σαν ένα επίγραμμα με αντανάκλασεις στον φυσικό κόσμο. Ως εκ τούτου, το ποίημα αυτό, χάικου ή όχι, βρίσκεται πολύ κοντά στους πειραματισμούς της εποχής, αν και εντάσσεται στον τρόπο σκέψης με τον οποίο οι Γάλλοι ομότεχνοι συνέλαβαν και αποτύπωσαν στιγμιότυπα της ζωής.

Η ομοιότητα με τα τριστίχα του Σταυρόπουλου είναι φανερή. Ο Κριναίος εκφράζεται σαν ιμπρεσιονιστής ζωγράφος. Τα χρώματα είναι ζωντανά. Πάνω σε ένα καμβά βασικών χρωμάτων της φύσης, χρωμάτων όπως τα αντιλαμβάνεται η ανθρώπινη όραση, απεικονίζεται μια γνώριμη αναπαράσταση – εντύπωση του περιβάλλοντα κόσμου. Χαρακτηριστική δε, είναι η οπτική γωνία και η έμφαση στην αναπαράσταση του φωτός. Στα «Φωσάκια της ερμιάς» και στα «Νυχτερινά καΐκια στο λιμάνι» καταλαβαίνουμε την απόσταση από την οποία ο ποιητής παρατηρεί τα μικροσκοπικά φωτάκια μιας ερημικής περιοχής την ώρα που σουρουπώνει ή τις παραταγμένες στη σειρά βαρκούλες την ώρα του δειλινού, καθώς αγκυροβολούν στο λιμάνι, μεταδίδοντας μας όλη τη μελαγχολία και τη γαλήνη που βιώνει ο ποιητής μπροστά στο χάσιμο της μέρας. Αποτυπώνεται μια φύση ζωντανή στις πραγματικές τις διαστάσεις. Η φύση πρωταγωνιστεί και είναι αυτή που επιδρά πάνω στον ψυχισμό των έμβιων όντων.

Απόγειο της συμβολιστικής αποθέωσης της φύσης αποτελεί ο «Γαλαξίας» που περιγράφει τα Ηλύσια Πεδία του Άδης, τα παραδείσια ολάνθιστα λιβάδια, που η άνοιξη διαρκούσε

αιώνια και που βρίσκονταν οι πηγές της Λήθης που ανάβλυζαν νέκταρ για να λησμονούν οι νεκροί τα γήινα δάκρυα και τις κακουχίες. Με το ποίημα αυτό περνάμε σε μια εξπρεσιονιστική – σχεδόν φοβιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, που εκφράζει όλη τη συναισθηματική αγωνία και το δέος απέναντι στον αχανή γαλαξία. Μια πτώση διαττόντων αστέρων από το σκότος του Γαλαξία έρχεται και σκάει ορμητικά στον παντοτινά ηλιόλουστο άνθινο γιαλό των Ηλυσίων, γεμίζοντας με γιασεμιά τον χώρο που κατοικούν οι ξακουστές ψυχές των ηρώων. Η αντίθεση φωτός – σκότους σε συνδυασμό με τη ρηματική λέξη – τομή «σπάει» χαρίζει όλη τη συναισθηματική ένταση στο ποίημα. Η φύση εδώ εκφράζεται στη συμβολιστική της διάσταση, όπως τα αστέρια σπάνε και χαρίζουν το φως στο παραδείσιο περιβάλλον των Ηλυσίων, έτσι συμβολικά αναπαρίσταται η ζωτική σημασία του φωτός στον επίγειο – πραγματικό κόσμο για την ανθοφορία, την πηγή της ανθρώπινης ζωής.

Με τα «χάικα» του Κριναίου κλείνει και η πρώτη περίοδος των νεοσυμβολιστικών πειραματισμών του Μεσοπολέμου. Τόσο ο Γ.Θ. Σταυρόπουλος, όσο και ο Ν. Χάγερ- Μπουφίδης και ο Παύλος Κριναίος δημιουργούν χάικου που εν πολλοίς βασίζονται στα αναγνώσματα τους από τον γαλλικό τύπο. Κανέννας από τους τρεις δεν ακολουθεί πιστά τους προσωπικούς κανόνες της κλασικής φόρμας. Αντίθετα, διαφαίνεται η ισχυρή πρόθεση πειραματισμού πάνω στις δυνατότητες μιας άγνωστης ακόμη για τους Δυτικούς λυρικής ποίησης. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι σε κανένα από αυτά τα τριστηχα δεν υπάρχει αναφορά στον ιαπωνικό πολιτισμό, γεγονός που καταδεικνύει μια σαφή απόσταση από την κατασκευή ποιημάτων με οριενταλιστικό υπόβαθρο.

Όλα τα χάικου αυτής της περιόδου αποτελούν εκδηλώσεις των ευρωπαϊκών αισθητικών κινήματων. Πολύ εγγύτερα στον παλμό της κλασικής λυρικής ποίησης βρίσκονται τα χάικου του Σταυρόπουλου και αυτό γιατί είναι προφανής η στενή σχέση τους με το φυσικό περιβάλλον και η φανερή προσπάθεια ρεαλιστικής απεικόνισης γνώριμων πολιτισμικών αναπαραστάσεων του ελληνικού τοπίου. Τα χάικου του Μπουφίδη παρότι αποτελούν ποιήματα με ρεαλιστικό υπόβαθρο, δημιουργούν ξεκάθαρα την αίσθηση της διαμεσολάβησης της φαντασίας του ποιητή και τοποθετούνται περιέργως πολύ πιο κοντά στη μοντέρνα διαδρομή των πρωτότυπων δημιουργιών της ιαπωνικής ποίησης. Πιο συγκεκριμένα, προσπαθούν να εκφράσουν έμμεσα και πιο κρυπτικά ατομικές ιδέες του ποιητή, προϋποθέτοντας σε μεγάλο βαθμό την πρωτοβάθμια γνώση γεγονότων από το αναγνωστικό κοινό.

Τέλος, στα χάικου του Κριναίου παρατηρούμε την εικεταλλοποίηση των εικαστικών τεχνικών στην αποτύπωση του ποιητικού νοήματος. Το συμβολιστικό υπόβαθρο του ποιητή υπονομεύει τη ρεαλιστική φύση του κλασικού είδους, ωστόσο επιτυγχάνει σε μεγάλο βαθμό μέσω της χρήσης μεταφορών και αντιθέσεων τη δημιουργία ειλάμφσεων στο αναγνωστικό



κοινό. Με λίγα λόγια, ο Κριναίος χρησιμοποιώντας τις νεοσυμβολιστικές τεχνικές, καταφέρνει να δημιουργήσει – έστω και σε μικρό βαθμό - την αίσθηση της αστραπιαίας εντύπωσης, καλώντας τον αναγνώστη να συμμετάσχει στην ανακάλυψη του ποιητικού νοήματος. Τεχνική που θα φτάσει στην κορύφωσή της με τους δημιουργούς της «Γενιάς» του '30.

#### Κεφάλαιο 4.

Δημιουργική πρόσληψη, ανάπλαση και καθιέρωση του είδους στη «Γενιά» του '30.

##### 4.1. Μοντερνισμός, ακαριαίος στοχασμός και υπαρξιακές αγωνίες στα χάικου του Γιώργου Σεφέρη

Με τα «Δεκαέξι Χαϊκού» του Γιώργου Σεφέρη (Σμύρνη, 1900 – Αθήνα, 1971) μεταφερόμαστε από το στάδιο των πειραματισμών στη συνειδητή δημιουργική καλλιέργεια του είδους. Δεν του αποδόθηκε άδιστα από τον Γ. Σαββίδη, ο τίτλος του ουσιαστικού εισηγητή του είδους στην Ελλάδα<sup>157</sup>, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι τα χάικου του προσέχτηκαν από τους δυτικούς κριτικούς και ομότεχνους του είδους.<sup>158</sup> Αντίστοιχα, είναι χαρακτηριστικό ότι τα χάικου του Σεφέρη αξιοποιήθηκαν από τον Στίβεν Κίνγκ και μάλιστα ως προμετωπίδες των διασημότερων μυθιστορημάτων του, καθώς ο συγγραφέας όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «τα αντιλαμβάνεται ως προβληματισμούς πάνω στη σχετικότητα της αλήθειας».<sup>159</sup>

Τόσο από άποψη τεχνικής όσο και από την πνευματική διάσταση με την οποία αντιλήφθηκε και μεταλαμπάδευσε το είδος, ο Σεφέρης, αναντίρρηση είναι εκείνος που επηρέασε περισσότερο από κάθε άλλο ομότεχνο τους λάτρεις και δημιουργούς του είδους. Τα χάικου

<sup>157</sup> Σαββίδης, Γιώργος, «Τάνκα και χάικου ή τα νυστογιασεμιά», *Το Βήμα*, 2 Σεπτεμβρίου 1972 και αναδημοσιευμένο στον ίδιο, *Πάνω Νερά*, Αθήνα: Ερμής 1973, 69-76. Πρόκειται για το πρώτο άρθρο αναφοράς στο είδος μετά την έκδοση της συλλογής, *Χάι-Κάι και Τάνκα* του Δ. Ι. Αντωνίου τον Ιούλιο του 1972. Οι απόψεις του προσδιόριζαν ως ουσιαστικό εισηγητή του είδους τον Σεφέρη, ως επίσημο εισηγητή τον Αντωνίου και ως τυπικό εισηγητή τον Πάυλο Κριναίο, δεδομένης της σχετικής ως τότε βιβλιογραφικής έρευνας της εποχής. Το δυστυχές στο παρόν άρθρο είναι ότι ο γραμματολόγος προέβη σε ορισμένα ατοπήματα, τα οποία διαμόρφωσαν τις λανθασμένες αντιλήψεις της κριτικής για το είδος. Για παράδειγμα, όπως σωστά καταδεικνύει η Τόμπρου, ο Σαββίδης είχε την εσφαλμένη εντύπωση πως το χάικου γράφεται σε έμμετρο στίχο! Αντίστοιχα, προμοδότησε τον Σεφέρη έναντι όλων των άλλων δημιουργών, ικανοποιώντας μονόπλευρα τους κριτικούς θαυμαστές της ποιητικής του. Γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την καταδίκη κάθε νέας προσπάθειας που δεν βιάζε πάνω στο πρότυπο των χάικου του Σεφέρη, και με όρους ιδιαίτερα προσβλητικούς, όπως αποδεικνύεται από το αμφίβολων ποιοτικά κριτικών θέσεων του ποιητή και κριτικού Θ.Δ. Φραγκόπουλου, «Λίγα για τα Χαϊ-Καϊ και την ιαπωνική ολιγόστιχη ποίηση», *Νέα Εστία*, ΞΘ', 137, 1623 (15 Φεβρουαρίου 1995), 248- 251. Για την ανάλυση του άρθρου του Σαββίδη, βλ: Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 41-42.

<sup>158</sup> Higginson, J. Willimian & Harter, Penny, *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*, New York: McRraw-Hill Book Company, 1985, 56-57, 216 -217, 221, 248.

<sup>159</sup> Γραμματίδης, Χρήστος, «Ο Γιώργος Σεφέρης του Στίβεν Κίνγκ», *elculture.gr*, (21/3/2017). Για τον σύνδεσμο, <https://www.elculture.gr/blog/article/> (Τελευταία Προσπέλαση, 02/02/2019)

του περιλαμβάνονται στη συλλογή του *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (1928-1937) που κυκλοφόρησε τον Μάρτη του 1940, τοποθετούνται στο μέσον της ενότητας «Δοσμένα» και είναι αριθμημένα κατά το πρότυπο του *Μυθιστορήματος*, κάποια εκ των οποίων χωρισμένα σε ενότητες με διακριτικούς τίτλους.

Γιατί, όμως, χάικου; Βιογραφικά και μόνο αν το εξετάσουμε, γνωρίζουμε πως οι νομικές σπουδές του Σεφέρη στο Παρίσι την περίοδο (1918-1924) και η ολιγόμηνη παραμονή του στο Λονδίνο αποτελέσαν μια προπαρασκευαστική περίοδο, όπου ήρθε σε τριβή με τη σύγχρονη αγγλική και γαλλική λογοτεχνία, έχοντας παράλληλα τη δυνατότητα να παρακολουθήσει από κοντά τον καλλιτεχνικό αναβρασμό των πρωτοποριακών κινήσεων της εποχής. Ο Σεφέρης δεν έμεινε ποτέ αδιάφορος απέναντι στο καινούργιο, και απτή απόδειξη, η τόλμη του να ασχοληθεί με σχεδόν όλες τις μορφές και τεχνικές του καιρού του. Το σημείωμα που συνοδεύει τη συλλογή είναι δηλωτικό:

*«Το βιβλίο τούτο είναι φτιαγμένο είτε από διάφορα ποιήματα που δεν έχουνε θέση σε καμιά από τις συλλογές που δημοσίεψα ή που θα μπορούσα αργότερα να δημοσιέψω· είτε από κομμάτια της περίστασης δοσμένα σε φίλους· είτε από ασκήσεις λίγο ή πολύ προχωρημένες, εννοώ σαν εργασία. Έτσι όπως έγινε δεν έχει, φαντάζομαι, άλλον ειρμό παρά τη συνέχεια μιας προσπάθειας δέκα χρόνων για την ποιητική έκφραση και ίσως να μην είναι τίποτε άλλο παρά μια συνεισφορά στην κριτική».<sup>160</sup>*

Προχωρημένη εργασία πάνω στην ποιητική έκφραση που εν μέρει εξηγεί και την καθυστερημένη εμφάνισή του. Τρία χρόνια πριν τη *Στροφή*, γράφει τα πρώτα του χάικου, επηρεασμένος από τον Pound και το εικονικιστικό κίνημα που τάρραζε τα νερά του αγγλικού ποιητικού λόγου:

#### Ποιητική

Πέντε συλλαβές·  
κι εφτά και πέντε. Δες τις!  
Οι πεταλούδες.

Πέντε συλλαβές·  
κι εφτά και πέντε: Χάι-Κάι,  
ψυχή τραγουδιού.<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Σεφέρης, Γιώργος, *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, Αθήνα: Τυπογραφείο Στεφ. Β. Ταρουσόπουλου, Μάρτης 1940 [356 αρ/αντ.]. Σήμερα περασμένα στη συγκεντρωτική έκδοση, *Ποιήματα*, Δασκαλόπουλος Δημήτρης (επιμ.), Αθήνα: Ίκαρος <sup>10</sup>2014, 90-94 και σημειώσεις 426-427, 429.

<sup>161</sup> Σύμφωνα με τη μελέτη των αρχείων, των επιστολών και του ημερολογίου του Σεφέρη, τα πρώτα δείγματα γράφτηκαν τον Μάιο του 1929, βλ: Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 41. Το πρώτο εξ αυτών (6/5/1929) μαζί με την αναθεωρημένη του μορφή (13/2/1937) σε επιστολή του ποιητή προς τον Α. Καρναντώνη και ένα τρίτο σε επιστολή του προς την αδερφή του Ιωάννα (14/7/1929):

Αν οι πρώτες δοκιμές φανερώνουν την απλοϊκή σύλληψη της φόρμας, φέροντάς τον Σεφέρη κοντά στην πραγματιστική εικονιστική αντίληψη των Ιαπώνων ποιητών που διάβαζε από αγγλικές μεταφράσεις, οι μεταγενέστερες δοκιμές φανερώνουν τη δυτική τους προσέγγιση, ενέχοντας σαφώς το διανοητικό στοιχείο της σκοτεινότητας. Μιας ερμητικότητας από την άποψη της αλλαγής της ποιητικής λειτουργίας στον δρόμο της έκφρασης του άλογου που προσεταιρίζεται το μοντέρνο ποίημα. Η φόρμα φαίνεται να έχει επιλεγεί ως πειραματισμός λόγω της αντιφατικής χρήσης μιας σύντομης και αυστηρής μετρικά φόρμας με περιεχόμενο που δεν κατευθύνεται από τον ποιητή, αλλά από τη σφαίρα του ασυνείδητου, προκαλώντας την εντύπωση μιας αστραπιαίας αποκαλυπτικής έκφρασης.<sup>162</sup> Αυτό που επιδιώκεται εν τέλει φαίνεται πως είναι η γεφύρωση μεταξύ της ανατολικής και της δυτικής ποιητικής παράδοσης, της παραδοσιακής και νεότερης ποιητικής έκφρασης με όχημα τα χάικου.

Σαφέστατα διακρίνεται η αδιαφορία του ποιητή για την επιτακτική τήρηση των κανόνων της φόρμας. Δεν θυσιάζει τη λέξη χάριν του μέτρου, αντίθετα παίζει με τους αριθμούς και προσαρμόζει τη φόρμα στις ανάγκες του νοήματος δείχνοντας τον απαραίτητο σεβασμό. Σε όλα τα χάικου γίνεται προσπάθεια χρήσης της λέξης – τομής, ώστε να συνδεθούν οι αντιθετικές εικόνες και να επιτευχθεί το απαιτούμενο ακαριαίο. Η φύση στα πρώτα οχτώ χάικου προσδιορίζει εικόνες από τον πραγματικό κόσμο, δοσμένες μέσα από κοινές αναπαραστάσεις, στοχεύοντας άλλοτε στην πρόκληση ενός συναισθήματος, άλλοτε στη δημιουργία μιας αίσθησης και άλλοτε σε αφηρημένες έννοιες ανοιχτές σε πολλαπλή νοηματοδότηση. Η αοριστία της τοπιογραφίας του σκηνικού χώρου επιχειρείται αριστοτεχνικά, καθώς θέλει να προσδώσει στο νοηματικό τους φορτίο την αίσθηση της καθολικότητας. Φυσικά, η φύση υπάρχει, αλλά δεν δηλώνεται ρητά, το παιχνίδι παίζεται στην ανεύρεση των αντιθετικών εικόνων μέσω της διέγερσης της φαντασίας και των αισθήσεων.

A'  
Στάξε στη λίμνη  
μόνο μια στάλα νερασί  
και σβήνει ο ήλιος.

E'  
Τα δάχτυλά της  
στο θαλασσί μαντήλι  
κοίτα: κοράλλια.

Z'  
Φόρεσα πάλι  
τη φυλλωσιά του δέντρου  
κι εσύ βελάζεις.

Το A' χάικου μοιάζει σαν μια δημιουργική ανασύνταξη του κλασικού ποιήματος του Μπασό για την παλιά λιμνούλα, παίζοντας με κινητικές και οπτικές εικόνες, βασισμένες στα δίπολα: γαλήνη/ταραχή, φως/σκοτάδι, κίνηση/ακίνησια, ασήμαντο /σημαντικό. Μια

---

Γ' άγρουπνο σπίτι  
στο πλευρό μου, τη νύχτα,  
ψάχνει τον ύπνο.

<sup>162</sup> Για τη συζήτηση περί μοντέρνου, βλ: Βαγενάς, Νάσος, *Για ένα ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Αθήνα: Στιγμή, 1984, 17-30.

σταγόνα κρασιού είναι ικανή να επιφέρει την ανισορροπία του κόσμου. Η συγκέντρωση στο στιγμιαίο και η πρόκληση του αισθήματος διατάραξης της γαλήνης από ένα ασήμαντο γεγονός βρίσκεται στον πυρήνα του νοήματος. Το γεγονός δε ότι τοποθετείται πρώτο στη σειρά, αποτελεί πιθανότατα μια ισχυρή απόδειξη του ποιητικού προτύπου αυτής της δοκιμής, που δεν είναι άλλος από τον Μπασό. Τόσο στο Ε' όσο και στο Ζ' χάικου η φύση δρομολογείται ως σικηνικό για την εκδήλωση του αγνού πλατωνικού και σαρκικού ερωτικού πάθους. Η ειδυλική αποτύπωση της αίσθησης που προκαλεί η γυναικεία παρουσία παρουσιάζεται μέσω της παρομοίωσης των γυναικείων δαχτύλων με τα πολύτιμα κοράλλια της θάλασσας. Από την αγνή εκδήλωση του έρωτα περνά απότομα στην έκφραση του αστείρευτου ερωτικού πόθου στο Ζ', το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί ένα καλοφτιαγμένο περιπαιχτικό κλασικό χάι-κάι. Το χιούμορ επιστρατεύεται για να δηλωθεί υπαινικτικά το κάλεσμα της ερωτικής επαφής δια μέσω μιας μεταφοράς από τη γη της υπαίθρου.

Η'  
 Νύχτα, ο αγέρας  
 ο χωρισμός απλώνει  
 και κυματίζει.

Αντίθετα, στο Η' χάικου, το σικηνικό της νύχτας και του αέρα έρχεται για να δώσει την αίσθηση της μελαγχολίας που απλώνεται μετά τον χωρισμό των δυο ερωτευμένων. Το βέβαιο είναι πως αν αποτελούν ενότητα τα χάικου Ε', Στ', Ζ' και Η', ο Σεφέρης κατάφερε να αποδώσει μια ολοκληρωμένη ερωτική ιστορία, αγάπης, έρωτα, συντριβής και χωρισμού μέσα σε 12 στίχους, 34 λέξεις και 67 συλλαβές, πετυχαίνοντας άρτια το αποσπασματικό της ανθρώπινης φωτογραφικής μνήμης.

Προχωρώντας στα επόμενα, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο Σεφέρης, δεν εμφανίστηκε ως ποιητής του νεανικού ενθουσιασμού. Εξαρχής με τη *Στροφή* (1931) απέφυγε το ζόδεμα του αισθήματος, την πολύβουη ρητορεία, τον λεκτικό βερμπαλισμό, την εκζήτηση και την άκρατη μίμηση των δυτικών προτύπων. Ως εκ τούτου, τα χάικου, αν και τοποθετούνται στη σφαίρα του ποιητικού εργαστηρίου, στην πραγματικότητα αποτελούν μια απόδειξη της καλλιτεχνικής του δεινότητας όσον αφορά την πύκνωση του λόγου και την ποιητική ευχέρεια της σύνθεσης. Το γεγονός ότι συνυπάρχουν με ποιήματα, όπως το «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο» και της ενότητας «Ο κ. Στρατής Θαλασσινός» αποκαλύπτουν το ήδη υφιστάμενο κενό που του διαποτίζει την ύπαρξη, τον τρόπο απέναντι στη ζωή με τις απίστευτες δυνατότητές της, τον κόσμο της αρχαίας τραγωδίας που αντανάκλα τη μοίρα και το πεπρωμένο των Ελλήνων και του σύγχρονου ανθρώπου εν γένει. Στα χάικου του είναι εμφανής η προσάρτησή του στην αρχαιότητα και στον κόσμο του μύθου για να περιγράψει το σύγχρονο αίσθημα του κόσμου, αλλά και η διαρκής αναζήτηση της λιτής διατύπωσης, του στίχου που θα αντιτάσσονταν στους

εικωφαντικούς θορύβους της προηγούμενης γενιάς. Γράφει χαρακτηριστικά προς το τέλος του *Μυθιστορήματος*: «Εμείς που τίποτε δεν είχαμε θα τους διδάξουμε τη γαλήνη» (ΚΔ', 71).

Σε καιρούς αναζητήσεων και στοχασμού για τη δημιουργία μιας ποίησης με απλή και λιτή διατύπωση και βαδίζοντας παράλληλα στους δρόμους του Πάουντ και του Έλιοτ, ο ποιητής φαίνεται να δελεάζεται από τις μορφοπλαστικές επιλογές για το σπάσιμο του πεντάμετρου στίχου και την κατασκευή ποιημάτων μακριά από το αναμενόμενο της μορφής τους. Αν ισχύει αυτό, τότε η πρόταση του Βασίλη Λέτσιου για την επιλογή του αριθμού των «Δεκαέξι χάικου» βρίσκει την απτή απόδειξή της. Ο Σεφέρης, δεν δημοσιεύει ούτε δεκαπέντε για να θυμίζουν τον παραδοσιακό ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο ούτε δεκαεφτά για να θυμίζουν τον αριθμό των συλλαβών των παραδοσιακών ιαπωνικών χάικου.<sup>163</sup> Όμως, μια τόσο προφανής επιδίωξη του απροσδόκητου μοιάζει αφελής. Το κλειδί για την ανάγνωση αυτών των ποιημάτων βρίσκεται στην προμετωπίδα τους «Τούτο το ακαριαίο...», παρμένη από το έργο *Εις εαυτόν* του Μάρκου Αυρήλιου και στο ακόλουθο απόσπασμα που τα συντροφεύει:

«Πέταξε τα λοιπόν όλα και αυτά μόνο τα λίγα  
συγκράτησε· μαζί όμως να θυμάσαι ότι ο καθένας ζει  
μόνο αυτό το παρόν, το στιγμιαίο».

(Γ10, μτφρ. Σ. Δέλτα)

Η άρνηση της μεταθανάτιου ζωής και η διάρκεια της ζωής είναι άνευ σημασίας, εφόσον τα πάντα είναι προκαθορισμένα να πεθάνουν σωματικά, η τύχη της ψυχής είναι αβέβαιη και η φήμη του ανθρώπου άγνωστη.<sup>164</sup> Ουσιαστικά αυτό που προβάλλεται σε πρώτο πλάνο είναι η παροδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Τα χάικου του Σεφέρη μοιάζουν σαν ένα κολάζ αλληλένδετων εικόνων και ιδεών, που η μία εισχωρεί μέσα στην άλλη με το ποιητικό υποκείμενο να βρίσκεται όχι μέσα στο πλαίσιο αυτών των εικόνων, αλλά στην τομή που συντελείται το ακαριαίο, στη στίξη, στο σημείο εκείνο που συντρίβεται αναγνωστικά η νοητική και συναισθηματική αίσθηση από την παράθεση των δυο εικόνων. Φυσικά, δεν έχει να κάνει με την ταχύτητα που επιβάλλει η υπερρεαλιστική αυτόματη γραφή με σκοπό να αφυπνίσει το υποσυνείδητο, αλλά με το αισθητικό αποτέλεσμα που μπορεί να προσφέρουν δυο εντελώς διαφορετικές νοηματικά και συναισθηματικά εικόνες, καθώς συγχέονται και εφάπτονται μαγνητικά στο νου μας. Ως εκ τούτου, υπάρχει μια ποικιλία συνειρμών και δυνατότητα ελεύθερης ερμηνείας που προσφέρεται απλόχερα στον αναγνώστη.

<sup>163</sup> Λέτσιος, Βασίλης, «Για τα χάικου του Σεφέρη», *Πόρφυρας*, Ξ', 143-146 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2012), 273-282.

<sup>164</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 276.

Παρά ταύτα, η αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων, της αντιπαράθεσης εννοιών που εν τέλει επιφέρουν την εσωτερική αρμονία του ποιήματος είναι ορατή, καθώς οι εικόνες ή οι ιδέες των ποιημάτων είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τον αισθητικό και πολιτισμικό κώδικα που συντρέχει τη νεοελληνική λογοτεχνία στο διάνυσμα του χρόνου. Η αντιπαράθεση των εικόνων αποτελεί ταυτόχρονα και μια ισορροπία, μια συμμετρική θέαση πάγιων αντιθετικών αρχών, όπως κίνηση - ακινησία, ήλιος - σκότος, ζωή-θάνατος, ορατό-αόρατο, αρχή-τέλος, πραγματικό-φανταστικό, κ.ά., όπου αναφερθήκαμε προηγουμένως. Στο μέσον αυτών των εννοιών συνδράμει το ακαριαίον, το satori, ο βουδιστικός φωτισμός, η στιγμή εκείνη που δείχνει τη μετάβαση από τη μια έννοια στην άλλη και προσφέρει την εσωτερική νοητική αρμονία.

Η ενότητα των χάικου «Νέα Μοίρα» με σαφή υποδήλωση στο ποίημα του Πάωλ Βαλερύ «La Jeune Parque» (Η Νέα Μοίρα, 1917) παραπέμπει απευθείας στο δίπολο της επιλογής μεταξύ μιας γαλήνιας αθανασίας ή ενός επίπονου βίου ηδονών και απολαύσεων που διερωτώταν η Κλωθώ, η νεαρότερη από τις Μοίρες, αυτή που πιστεύονταν ότι όριζε το νήμα της ζωής του ανθρώπου, στέκοντας συλλογισμένη στην ακτή λίγο πριν το γλυκοχάραμα της αυγής:

Θ'	Γ'	ΙΑ'
<b>Νέα Μοίρα</b>	Τώρα σηκώνω	Που να μαζεύεις
Γυμνή γυναίκα	μια νεκρή πεταλούδα	τα χίλια κομματάκια
το ρόδι που έσπασε ήταν	χωρίς φτιασίδι.	του κάθε ανθρώπου.
γεμάτο αστέρια.		

Τα Θ' και Γ' χάικου, έχοντας κατά νου τη βάση των αντιθέτων, ίσως αποτελούν μια παρότρυνση του ποιητή να σταθούμε ανάμεσα στη μέρα και στη νύχτα, ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, ανάμεσα στην ακεραιότητα και στη συντριβή της ανθρώπινης υπόστασης για να αντιληφθούμε τη σημασία της συνύπαρξής τους και όχι τη σημασία της επιλογής ενός εκ των αντιθέτων.<sup>165</sup> Πρόκειται πράγματι για εικόνες ασυνήθιστες που δημιουργούν ποιητικά παιχνίδια και σε μεγάλο βαθμό προϋποθέτουν την ανάγνωση τόσο του συνόλου των χάικου όσο και των προηγούμενων ποιημάτων του ποιητή. Η γυμνή γυναίκα και το ρόδι της παραπέμπουν στο ρόδο του «Ερωτικού Λόγου» και η γύμνια έχει να κάνει πιθανώς με την υπόσταση του αληθινού έρωτα, ενός έρωτα που για να είναι πραγματικός πρέπει να στέκεται χωρίς φτιασίδι. Για να φτάσει κανείς στα αστέρια θα πρέπει να περισυλλέξει πρώτα τα χίλια κομματάκια του. Είτε από την ερωτική σκοπιά είτε από τη μεταφορική του διάσταση αυτό που επιχειρείται είναι η αναζήτηση της αλήθειας, μιας ποίησης χωρίς φτιασίδια, η οποία θα καταφέρει να αγγίξει τα αστέρια, αν το ποιητικό υποκείμενο καταφέρει να συλλέξει τον κατακεραματισμένο εαυτό του.

<sup>165</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 278-279.

Εξχωριστή ενότητα αποτελεί το αυτοαναφορικό χάικου «Άγονος Γραμμή». Η βάρια της ποίησης βρίσκεται ακυβέρνητη μεσοπέλαγα της άγονης γραμμής κάνοντας ατέρμονους κύκλους γύρω από τον εαυτό της. Η κίνηση της είναι μαρτυρικά αργή, ο βαριάρης αναίτια ανήμπορος να στρέψει το πηδάλιο της (δοιάκι), ενώ ούτε ένα γλάρος δεν κάνει την εμφάνισή του.

### ΙΒ'

Το δοιάκι τι έχει;  
Η βάρια γράφει κύκλους  
κι ούτε ένας γλάρος.

Σαφέστατα γίνεται ένα διανοητικό παιχνίδι με τις συνήθεις πολιτισμικές αναπαράστασεις που θέλουν την ποίηση ως ένα μακρόπνοο και φιλόδοξο θαλασσινό ταξίδι, έμπλεο ελευθερίας με ανοιχτά πανιά και ανοιχτό ορίζοντα προσδοκιών. Αντίθετα, τα δίπολα της κίνησης – ακινησίας και παρουσίας – απουσίας, στοχεύουν στο να καταδείξουν το ζήτημα της δημιουργικότητας και της ποιητικής έμπνευσης, της ουσίας της γραφής, το προς τα πού δηλαδή πρέπει να κινηθεί η βάρια, ποια ποιητική πορεία πρέπει να διαλέξει ο ποιητής. Η περιγραφόμενη φύση στην πραγματικότητα δεν είναι υπαρκτή, είναι μια σκηνοθετημένη αναπαράσταση της και αυτό οφείλεται στην εγκεφαλικότητα με την οποία αντιμετωπίζεται η ποιητική ύλη. Είναι μια φύση που εξυπηρετεί μέσα από τη μεταφορική χρήση της τη δημιουργική αναπαράσταση του αισθήματος της αγωνίας που βιώνει ο ποιητής. Η φύση δρομολογείται για να μας κατευθύνει εικονικά στην αποκορυφωγράφηση του ενδότερου νοήματος. Έτσι και στα υπόλοιπα χάικου του Σεφέρη, στοιχεία της φύσης, όπως τα ρόδια, οι πεταλούδες, τα αστέρια, ο ήλιος, τα φύλλα των δέντρων, κ.ά., χρησιμοποιούνται σε μεγάλο βαθμό στις συμβολικές τους διαστάσεις.

Με την ενότητα «Άρρωστη Ερινός» μεταφερόμαστε στον χώρο του σεφερικού μύθου. Από τη μεταφορική αναπαράσταση της αγωνίας του ποιητή, φτιαγμένη με υλικά από τον πραγματικό κόσμο, η αγωνία της ποιητικής πορείας μεταφέρεται στον φανταστικό χώρο της μυθολογίας. Έτσι, επιστρατεύεται μια άρρωστη, τυφλή, φρικιαστική στην όψη της Ερινός, η οποία κατασπαράσσεται από τα φίδια που κρατά στα χέρια της για να καταδείξει κατ'αντιστοιχία με τις μυθολογικές της αρμοδιότητες τον κίνδυνο που ενεδρεύει για το άτομο που κρατά στα χέρια του την πνευματική εξουσία, γι' αυτόν που υπερασπίζεται την ηθική και πνευματική τάξη των πραγμάτων.

### ΙΓ'

**Άρρωστη Ερινός**  
Δεν έχει μάτια  
τα φίδια που κρατούσε  
της τρων τα χέρια.

### ΙΔ'

Τούτη η κολόνα  
Έχει μια τρύπα, βλέπεις  
την Περσεφόνη;

### ΙΕ'

Βουλιάζει ο κόσμος  
κρατήσου, θα σ' αφήσει  
μόνο στον ήλιο.

Η αναφορά στην Περσεφόνη κατ' αντιστοιχία της Ερινύας έρχεται να συμπληρώσει το αντιθετικό δίπολο της υπόστασης του Πάνω και Κάτω Κόσμου, καθώς και αυτό της ορατότητας και τυφλότητας. Η τρύπα της κολόνας αξιοποιείται ως σύμβολο για να αναδειχθεί η αγωνία για την πιθανή αδυναμία επικοινωνίας με τα πεπραγμένα του ιστορικού παρελθόντος, το οποίο αποτελεί πηγή της ποιητικής έμπνευσης. Έτσι, η αναφορά στην Περσεφόνη αποτελεί μια κρούση για τη σημασία της στροφής της προσοχής στο παρελθόν, καθώς καρραδοκούν τα φίδια που είναι έτοιμα να κατασπαράξουν τους ανθρώπους του πνεύματος. Στο ΙΕ' χάικου, ο ποιητής επιστρέφει ξανά στο ρεαλιστικό παρόν και προσπαθεί μεταφορικά να αναδείξει την απειλή της μοναξιάς του πνευματικού ανθρώπου εξαιτίας της αποξήρανσης του πνεύματος και παράλληλα τον κίνδυνο της αποξένωσης του πνευματικού ανθρώπου από τη μονήρη επιλογή τριβής με τα πνευματικά πράγματα. Στο τέλος αυτής της μαρτυρικής πορείας με το τελευταίο χάικου της ενότητας επιστρέφει στην «Άγωνα Γραμμή» με σκοπό να συνεχίσει το ταξίδι της ποιητικής πορείας. Επισημαίνεται πως όσο το δοιάκι δεν έχει προορισμό και η βάρια κάνει κύκλους, εκείνος γράφει, ενώ το μελάνι ολοένα λιγοστεύει. Ο κίνδυνος είναι ορατός, γιατί η θάλασσα πληθαίνει και οι κίνδυνοι ελλοχεύουν, στοχεύοντας ίσως να αναδείξει την πιθανότητα εγκατάλειψης της ποιητικής πορείας και τον πνευματικό και πολιτισμικό αφανισμό μέσα στο χάος της δημιουργίας.

ΙΣΤ'  
Γράφεις  
το μελάνι λιγότεψε  
η θάλασσα πληθαίνει.

Δεν είναι άστοχη, η επισήμανση του Β. Λέτσιου για την επιλογή του ποιητή να κλείσει την ενότητα των χάικου με ένα ποίημα που σπάει τη σύμβαση των 17 συλλαβών και επιστρέφει στις 15, υπενθυμίζοντας μας τον παραδοσιακό ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο. Έτσι, η ελληνική πολιτισμική παράδοση ανάγεται σε όλη της την ιστορικότητα και ο ποιητής μέσα σε αυτούς τους στίχους περικλείει όλο τον καημό και την αγωνία του Έλληνα δημιουργού για τη διάσωση της πνευματικής του κληρονομιάς.<sup>166</sup>

Ανακεφαλαιώνοντας, με τον Σεφέρη πραγματοποιείται ένα άνοιγμα στη δυτική πρόσληψη του είδους. Ο ποιητής αξιοποιώντας την προγενέστερη παράδοση και τις πνευματικές αναζητήσεις της διάνοησης της εποχής του, χρησιμοποιεί τη φόρμα του χάικου για να δημιουργήσει μικροσκοπικές αναπαραστάσεις υψηλών πνευματικών αξιώσεων. Καταρρίπτοντας τον μύθο της επανάληψης του αναμενόμενου στη μορφή της ποίησης και παίρνοντας ουσιαστική απόσταση από την λυρικότητα του κλασικού είδους, επιδιώκει να συνδέσει τα

<sup>166</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 280-281.



σημαινόμενα της κλασικής φόρμας, την πίστη στην πνευματική γαλήνη και αρμονία, τη βουδιστική αρχή της παροδικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, τον αντικατοπτρισμό του ανθρώπινου ψυχισμού στις ποικίλες διαστάσεις της φύσης με την πνευματικότητα της ελληνικής και δυτικής σκέψης. Η αγωνία για την πορεία της τέχνης και του πνεύματος και ιδιαίτερα της ποίησης είναι φανερή. Ο ποιητής με την προσπάθεια αυτή προσφέρει μια νέα αναγνωστική πτυχή στην ποίηση, αναδεικνύοντας την αξία της συνειρμικής ανάγνωσης εικόνων, οι οποίες αν και φαινομενικά αντικρουόμενες, στην πραγματικότητα η ένωση τους προσφέρει μια καινοτόμα αναγνωστική πρόσληψη. Είναι μια ποίηση που δεν προσφέρεται για ευρεία κατανάλωση, αλλά για βαθιά πνευματική ενδοσκόπηση, η οποία προϋποθέτει την πνευματική εγρήγορση του αναγνώστη.

Ο κόσμος που περιγράφει ο Σεφέρης, δεν είναι το ρεαλιστικό φυσικό περιβάλλον που αναπαριστούσε η προγενέστερη λυρική ελληνική ποίηση. Η χρήση της φύσης δεν είναι ούτε εικονιστική, ούτε περιγραφική, ούτε αναπαραστατική, αντίθετα χρησιμοποιείται σαν περιγραφικό σχόλιο που οδηγεί κατ' ένα μετασυμβολιστικό τρόπο στον εσωτερικό πυρήνα των διάφορων διαστάσεών της, οι οποίες είναι συγκινησιακά δεμένες με τις πολιτισμικές μας αναπαραστάσεις. Ο ποιητής δίνει μια σκηνοθετική πληροφορία και καλεί τον αναγνώστη να την αναπλάσει στο νου του, δίνοντάς του τη δυνατότητα να προσδώσει μόνος του το επιθυμητό νόημα. Στο τέλος, η συγκίνηση που προκαλείται δεν είναι αποτέλεσμα της ανασύνθεσης μιας αναπαράστασης του γήινου κόσμου, αλλά προϊόν της ακαριαίας αποκάλυψης του εσωτερικού βιώματος του ποιητή. Με αυτόν τον τρόπο ο Σεφέρης δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να μετάσχει και ο ίδιος στην ποιητική δημιουργία και να τον συναντήσει στο σημείο εκείνο που συντελείται ο φωτισμός, το *satori* του ποιητικού νοήματος.

---

#### 4.2. Εξωτισμός, φυσιολατρία και εικαστική προοπτική στα χάικου και τάνκα του Δ.Ι. Αντωνίου.

---

Κινητήριος δύναμη για να γράψει τα πρώτα του χάικου ο Δ.Ι. Αντωνίου (Μπέτρα Μοζαμβίκης, 1906 – Αθήνα, 1994) φαίνεται πως υπήρξε ο Γιώργος Σεφέρης, ο οποίος όπως αποκαλύπτει ετεροχρονισμένα ο Τάσος Κόρφης, έστειλε στον ποιητή μια αγγλική έκδοση ιαπωνικής ποίησης, επισημαίνοντας την ουσιαστικότητά της και παρακινώντας τον στην παραγωγή παρόμοιων ποιημάτων αυστηρής χρήσης στιχουργικών κανόνων.<sup>167</sup> Γνωρίζουμε, βέβαια, το ενδιαφέρον του Σεφέρη για το είδος, καθώς την ίδια περίοδο σύνθεσης και

---

<sup>167</sup> Κόρφης, Τάσος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Πνευματική Ναυτική Καλλιέργεια*, 6, 36 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1992), 427.

δημοσίευσης των πρώτων δεκαετησάρων «χάι-κάι» του Αντωνίου στα *Νέα Γράμματα*, σε επιστολή του προς τον Αντρέα Καραντώνη (02/1937) του υπόσχεται μερικά δείγματα από το είδος, ενώ του προτείνει να παροτρύνει σε συγγραφή τον Οδυσσέα Ελύτη, καθώς πίστευε πως κατείχε τη δεξιοτεχνία και την απαραίτητη *fantaisie* για να δώσει μερικά απ' αυτά τα μικροτεχνήματα.<sup>168</sup> Έτσι γεννήθηκαν τα πρώτα χάικου, τα οποία περιλήφθηκαν στην πρώτη μικρή συλλογή *Ποιήματα* (1939) και κατόπιν πολλαπλασιασμένα στη συλλογή *Χάι- Κάι και Τάνκα* (1972)· τη συλλογή που απέσπασε το Α' Κρατικό Βραβείο Ποίησης το 1973.<sup>169</sup>

Εγκάρδιος φίλος του Σεφέρη, στενά συνδεδεμένος με τον κύκλο των *Νέων Γραμμάτων*, τον Αντρέα Καραντώνη, τον Γ.Κ. Κατσιμπαλή, τον Ο. Ελύτη, τον Γ. Θεοδοσιάδη, τον Α. Μπάρα, κ.ά., ο Αντωνίου ανήκει - τουλάχιστον γραμματολογικά - στην ετερόκλητη εκείνη συντροφιά των νέων του μεσοπολέμου που τάχθηκαν στην γραμμή προσπαθειών για την ανανέωση του ελληνικού ποιητικού λόγου, στην επονομαζόμενη γενιά του '30. Γεννημένος «πέρα από τους ωκεανούς»<sup>170</sup>, φυσιογνωμία αριστοκρατική, εμφανίστηκε εξ αρχής ως ο καπετάνιος ποιητής της ελληνικής ποίησης, προκαλώντας με όλη την αίγλη του επαγγέλματος και των ιδιορρυθμιών του τον θαυμασμό των ομότεχών του.<sup>171</sup> Η ιδιόμορφη ναυτική παρουσία του, το πολυσπούδαστο και πολυταξιδεμένο πνεύμα του σε συνδυασμό με τη σιωπηλή ιδιοσυγκρασία του, την αγάπη για τη μουσική, τη φύση και τη γαλλική ποίηση συνετέλεσαν σε αυτόν τον περίεργο συγκερασμό στοιχείων της ασιατικής πνευματικής κουλτούρας με τον ευρωπαϊκό φιλοσοφικό στοχασμό. Έτσι, εμφανίστηκε ως ο «θαλασσινός φίλος» της ποιητικής γενιάς του '30 κατά τον Σεφέρη, που από κοινού και παρά τις διαφορές με τον Νίκο Καββαδία (1910-1975) και τον πεζογράφο Βασίλη Λούλη (1901-1972) αποτέλεσαν την τριάδα των λογοτεχνών της θάλασσας. Μια πολύπλευρη παρουσία που εμφανίστηκε σαν ποιητική αποκάλυψη, προσπαθώντας να ανανεώσει τον νεοελληνικό λυρισμό μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ως εκ τούτου, δεν είναι διόλου άστοχη η παρατήρηση του Αντρέα Καραντώνη που τον κατατάσσει

<sup>168</sup> Σεφέρης Γιώργος – Καραντώνης Αντρέας, *Αλληλογραφία 1931-1960*, Δημητρακόπουλος Φώτης (επιμ.), Αθήνα: Καστανιώτης 1988, 130, 132. Βλέπε και Τόμπρου, Μαρία, *ό.π.*, 42.

<sup>169</sup> Ως τη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων από την Εύα Κωστοπούλου γνωρίζαμε για 117 χάικα και 31 τάνκα. Διαβάζοντας το ανέκδοτο έργο του ποιητή και τις διάφορες παραλλαγές των ποιημάτων, περιλαμβάνονται περίπου άλλα τόσα χάικου και υπερδευκαπλάσια τάνκα. Φυσικά δεν χαρακτηρίζονται όλα για την αρτιότητά τους, και εν μέρει αυτό δικαιολογεί γιατί δεν συμπεριλήφθηκαν σε κάποια επόμενη έκδοση. Άλλωστε, είναι περιώνυμη η επιμονή του Αντωνίου στην επιλογή της κατάλληλης λέξης. Για τα ποιητικά άπαντα, βλ: Αντωνίου, Ι.Δ., *Ποιήματα*, Κωστοπούλου, Εύα (επιμ.), Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού – Ερμής 2009 και ιδιαίτερα τη μελέτη της επιμελήτριας «Ο Δ.Ι. Αντωνίου και το ποιητικό του έργο», *ό.π.*, 19-39. Για τα *Χάι- Κάι και Τάνκα*, *ό.π.*, 106-140.

<sup>170</sup> Θεοδοσιάδης, Γιώργος, «Οι ποιητές της θάλασσας», *Ορίζοντες* (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1944), 40.

<sup>171</sup> Ελύτης, Οδυσσέας, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος 1974, 284, 287-288, 291-292, 310

μαζί με τους Γιώργο Σαραντάρη και Αναστάσιο Δρίβα ως ποιητές που διδάξαν τη μοντέρνα ποίηση.<sup>172</sup>

Πρόκειται για μια ποίηση εμποτισμένη από την έντονη νησιώτικη και θαλασσινή ιδιοσυγκρασία του ποιητή, από την απόλυτα ερωτική σχέση με τη θάλασσα του Αιγαίου και τους Ωκεανούς του κόσμου (1928-1968) που κινείται σ' ένα μεταεικονιστικό χώρο, συνδυάζοντας τη λιτότητα, τη μουσικότητα, τον εξομολογητικό και συναισθηματικό τόνο με μια υπαινικτική διάθεση που εύκολα μετασχηματίζεται αναδεικνύοντας την πηγή του πρωτογενούς βιώματος. Μια ποίηση απόρροια της επίμονης άσκησης που εξομολογείται το τραγικό βίωμα της μοναξιάς, υπομένοντας με εγκαρτέρηση και αντανακλώντας την εσωτερική του εξορία, την οποία επέλεξε σαν στάση ζωής. Ποιητής και ναυτικός, η θάλασσα, το υγρό στοιχείο αποτέλεσε τη βάση στην οποία στήριξε το ποιητικό του όραμα τόσο στην αντικειμενική όσο και στη μεταφυσική της διάσταση. Η λατρεία για τη θάλασσα διαπερνά όλο τον κορμό της ποιητικής του:

30 Γαλάζιος κάμπος  
σ' ύπνο βοσκού κοιμάται·  
Μην τον ξυπνήσεις!..

Παίζοντας έξοχα με τις αντιθέσεις και τους παραλληλισμούς, γαλάζιος κάμπος - θάλασσα, ύπνος βοσκού - βουνό, όνειρο - πραγματικότητα, ύπνος - ξύπνημα, πριμοδοτεί το συναίσθημα της γαλήνης και της ηρεμίας που προκαλεί η θάλασσα ακόμη και στον ύπνο ενός βοσκού. Το βίωμα του θαλασσινού ποιητή και ο σεβασμός της ανθρώπινης γαλήνης διέρχεται μέσα από τις ευεργετικές για τον ίδιο επιδράσεις της επαφής με το θαλασσινό στοιχείο. Αντίστοιχα, η θάλασσα και το ταξίδι μ' όλο το νοηματικό φορτίο που τους αποδόθηκε από την εποχή του Ομήρου ακόμα μετατρέπεται σε καθρέπτη της ψυχής και της διάνοιας του ποιητή. Έτσι, οι εικόνες ξεπροβάλλουν ως εσωτερικές αντανάκλασεις της εξωτερικής πραγματικότητας, φέρνοντάς τον κοντά στις αρχές της φιλοσοφίας του Ζεν και στις βασικές επιδιώξεις του για αυτογνωσία και συμφιλίωση με τον θάνατο.<sup>173</sup> Μια θάλασσα που στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του αποτυπώνεται στη θετική και γαλήνια διάστασή της, εμμονή και πάθος που θέλγει και παράλληλα βασανίζει τον ποιητή:

9 Στο βουνό πήγα  
ξεχνώντας τη θάλασσα  
μα αυτός που φύσηξε  
φέρνοντας τη φωνή σου,  
πάλι πιεροθάλασσα!

<sup>172</sup> Καραντώνης, Αντρέας, *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Αθήνα: Δίφρος, 1958, 237.

<sup>173</sup> Πρώτος που κάνει τη διαπίστωση για συγκριτική μελέτη του έργου του βάσει της ασιατικής φιλοσοφίας είναι ο Τ. Κόρφης, *ό.π.*, 414.

Μέσα στο χάος του πελάγους επανέρχεται διαρκώς το θέμα του νόστου, μιας νοσταλγίας αμφίδρομης τόσο για τη στεριά όσο και για τη θάλασσα, που αποτυπώνεται συχνά πυκνά ως ερωτικός πόθος για το πανάρχαιο σύμβολο της γυναίκας-μύθου, της γοργόνας. Έτσι, το ταξίδι και η νοσταλγία πολλές φορές αξιοποιείται για την αποκάλυψη του ερωτικού πόθου στο πρόσωπο μιας αδιόρατης γυναικείας παρουσίας. Αυτό το ερωτικό πάθος είναι που προσπαθεί να κατευνάσει μέσω της ποίησης ο Αντωνίου, προβάλλοντας σε πρώτο πλάνο τη στωική καρτερία του απέναντι στις συνέπειες της ιδανικής, ανεκπλήρωτης και σχεδόν πλατωνικής αγάπης. Το τάνκα που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό αυτής της αδιόρατης γυναικείας παρουσίας, στο πρόσωπο της οποίας εξομολογείται ο ποιητής τον ήπιο πόνο της ερωτικής απόρριψης, προβάλλοντας σε πρώτο πλάνο το βίωμα της ανεκπλήρωτης αγάπης. Όπως δύνει το πεφτάστερο απ' τον ουρανό έτσι μαραίνεται τ' ολάνθιστο λουλούδι και κατ' επέκταση οι προσδοκίες του ποιητή απ' την αδιαφορία του αντικειμένου του ερωτικού του πόθου:

6 Πέφτει πριν δέσει  
τ' ολάνθιστο λουλούδι  
σαν πεφτάστερο  
μια μέρα μεσημέρι  
στ' αδιάφορο χέρι σου.

Η γυναίκα, παρούσα συνεχώς στα ποιήματά του, μετουσιώνεται σε σύμβολο κατά το παράδειγμα του Σολωμού. Πολύ περισσότερο δε, η ελλειπτική παρουσία της, πιθανώς, καθρεπτίζει το άφθαστο του ερωτικού καλέσματός της, όπως άφθαστα είναι και τα λιμάνια. «Εκείνο που μένει είναι η γεύση του αιώνιου ταξιδιού προς τη γυναίκα, όπως προς τη θάλασσα» θα γράψει ο Κ. Τσάτσος στην πρώτη κριτική για τα ποιήματά του.<sup>174</sup>

Ο τίτλος του *poeta minor* που του αποδόθηκε από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο<sup>175</sup>, τον αντιπροσωπεύει χαρακτηριστικά, αφού στην ουσία πρόκειται για μια ποίηση χαμηλόφωνη, χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις και ρητορείες<sup>176</sup>, λιτή και περιεκτική, όπου ο λακωνισμός αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του. Αυτή η διάσταση της ποίησής του φανερώνει άλλη μια εκλεκτική συγγένεια με τη μουσική, την κλασική μουσική, όπου το μέτρο, η ισορροπία, η αρμονία έχουν την πρωτοκαθεδρία. Κατ' ένα τρόπο, η ποίηση του αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα της μετουσίωσης των αρετών της συμβολιστικής γενιάς στον καθαρό λόγο της *poesie pure* που έφερε η γενιά του '30 στα πλαίσια μοντερνιστικής ανακίνησης του ποιητικού λόγου.

<sup>174</sup> Τσάτσος, Δ. Κωνσταντίνος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Νεοελληνικά Γράμματα*, Β', 158 (9/12/1939),3.

<sup>175</sup> Λορεντζάτος, Ζήσιμος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Ο Κύκλος*, Δ', 6 (11/1938), 200

<sup>176</sup> Τσάτσος, Δ. Κωνσταντίνος, *ό.π.*, 1.

Άλλωστε, η ενασχόληση με τα χάικου είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο αντιμετώπισε το καινούργιο ο ποιητής, σαν παιχνίδι και όχι σαν βήμα αυτοπροβολής μιας μαχητικής φυσιογνωμίας στον καιρό των πειραματισμών και των αλλεπάλληλων маниφέστων. Η ενασχόληση με την αυστηρή φόρμα του είδους έρχεται σε ευθεία αντιπαράβολή με την ελευθερία, σχεδόν αφηγηματική, περιγραφή των *Ινδιών* (1967, Β' Κρατικό Βραβείο Ποίησης), οι οποίες μικρογραφούνται σποραδικά στα τρισίχια κομψοτεχνήματά του. Τα χάικου του εκφράζουν αυτή τη φευγαλέα στιγμή αυτοσυνειδησίας μπροστά στον κατακλυσμό εικόνων που εισήλθαν αστραπιαία στο νου και που αυτόματα χάθηκαν στο άπειρο για να επιστρέψουν στο χαρτί και να αναδείξουν το ιδιαίτερο συναίσθημα της στιγμής. Και επιπλέον έρχονται ως αντιστάθμισμα των συνθετικών *Ινδιών*, σαν ημερολογιακές καταγραφές Ιαπώνων βουδιστών μοναχών που οδοιπορούν μέσα στα εξωτικά τοπία της Ανατολής, αφήνοντας στο τέλος αποσπασματικές εικόνες πολλαπλών συναισθηματικών εντάσεων, οι οποίες στο τέλος φαίνεται να απαρτίζουν το αποσπασματικό έπος της ανθρώπινης ύπαρξης.

Με τα «χάι-κάι», τις μποτίλιες του πελάγου<sup>177</sup>, όπως συνήθιζε να αποκαλεί ο ποιητής τους στίχους που έγραφε σε τελειωμένα πακέτα τσιγάρων<sup>178</sup>, ο Αντωνίου σαν περιπλανώμενος ταξιδιώτης στα άγνωστα του κόσμου, φέρνει όλο τον εξωτικό και μυστηριακό κόσμο της Ανατολής και τον αναδημιουργεί μπροστά στα μάτια μας αναπαριστώντας εντυπώσεις – «αποκρυσταλλωμένες αισθήσεις»<sup>179</sup> από εξωτικά τοπία, μυστηριώδεις γυναίκες, σπάνια ζώα και φυτά, μυρωδιές και ήχους που συνάντησε στο πέρασμά του. Αυτά τα πράγματα είναι που στοιχειοθετούν τον χώρο της ανάμνησης, τη βασική πολύτιμη ύλη της ποιητικής δημιουργίας, τα ουσιώδη εκείνα αντικείμενα που εκφράζουν την ηθική στάση ζωής του ποιητικού υποκειμένου, τον μοναδικό του τρόπο για να εκφράσει τι είναι πολύτιμο γι' αυτόν.<sup>180</sup> Η διαρκής προβολή του απολύτως αναγκαίου και η απόρριψη του επουσιώδους είναι που χαρακτηρίζουν το αξιακό σύμπαν του ποιητή, προβάλλοντας τον αγώνα ενός ατόμου που διερευνά σε όλο το μακρύ θαλασσινό του ταξίδι σαν άλλος Οδυσσέας ή Αινείας τη μοίρα του ανθρώπου που ταξιδεύει, χάνεται και αναζητά τον πραγματικό προσορισμό στη ζωή.

Έντονος λυρισμός, συμπυκνωμένη φιλοσοφική αναζήτηση, στοχαστική διάθεση, αδιόρατος πεσιμισμός, βαθύτατος ανθρωπισμός, συγκρατημένη συγκίνηση, στωική καρτερία, δραματοποίηση του ανθρώπινου πάθους διακρίνουν το σύνολο των χάικου και τάνκα που περιλαμβάνονται στο έργο του. Στα τελευταία, και αν εξαιρέσουμε ένα μεγάλο μέρος αυτών που

<sup>177</sup> Σεφέρης, Γιώργος, *Δοκίμες*, Α', Αθήνα: Ίκαρος, <sup>3</sup>1974, 49.

<sup>178</sup> Σεφέρης, Γιώργος, *ό.π.*, 172.

<sup>179</sup> Κόρφης, Τάσος, *ό.π.*, 420

<sup>180</sup> Καραντώνης, Ανδρέας, «Η σύγχρονη ελληνική ποίηση», *Αγγλοελληνική επιθεώρηση*, Α', 9 (11/1945), 13 και Ελύτης, Οδυσσέας, *ό.π.*, 267-268.

φανερώνουν την εγκεφαλική τους σύλληψη, η φύση αποτελεί τη βασική πηγή έμπνευσης, τον καμβά που πάνω του ζωγραφίζεται ο συναισθηματικός κόσμος του ποιητικού υποκειμένου. Η θάλασσα, ο κάμπος, το βουνό, η μέρα και η νύχτα, ο ήλιος και το φεγγάρι, μικρά εξωτικά φυτά και εύθραυστα λουλούδια, αυστηρά και αγέρωχα δέντρα, αποτελούν τα βασικότερα σκη- νικά υλικά που με τη δημιουργική τους εναλλαγή σχηματίζουν εικόνες, οι οποίες εδράζονται στη δυναμική και εκφραστική χρήση της μεταφοράς. Πολλές φορές η νύχτα αποτελεί το ανα- γκαίο πλαίσιο σκηνοθεσίας εικόνων, οι οποίες προσδίδουν την αίσθηση του ημίφωτος, μια καθαρά ιμπρεσιονιστική τεχνική αναπαράστασης. Η νύχτα φυσικά εξυπηρετεί παραδοσιακά την εξομολογητική διάθεση του ποιητή, άλλοτε για να εκφράσει την ερωτική προσμονή του, άλλοτε την εσωτερική μοναξιά του, κι άλλοτε για να περιγράψει την ιδιαίτερη περισυλλογή των ναυτικών:

27 Στη βαθειά νύχτα  
τ' άσπρο τούτο γιασεμί  
σου ζωγραφίζω.

34 Στη μαύρη νύχτα  
ζωγραφίζω γιασεμιά  
Να ξεμερώσει.

106 Του Σταυρού τ' άστρα  
κι οι άλπατρος μαζί μου  
στον κάβο Φρίο.

Δεν θα δούμε πότε μια φύση εκδικητική, ούτε όμως μια θάλασσα που να υμνείται. Ο ποιητής δέσμιος του πάθους του για τη θάλασσα, ιδιοσυγκρασιακά ταυτισμένος μαζί της, υπομένει στωικά το μαρτύριο της μοναξιάς, έχοντας παράλληλα επίγνωση του χρόνου που κυλά και χάνεται και που ουσιαστικά τον φέρνει ολοένα εγγύτερα στον θάνατο. Είναι χαρα- κτηριστική η ήπια αντιμετώπιση του θέματος του θανάτου και η αποδοχή της μοίρας της ανθρώπινης ύπαρξης. Όλα εκφράζονται ήπια, χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις και φανερώ- νουν την ατομική αξιοπρέπεια του ποιητή, τη συνειδητή νομοτέλεια του σύμπαντος, όπως αντίστοιχα συμβαίνει στην κλασική ποιητική παράδοση του Zen:

103 Έμεινε ο κήπος  
Δέντρο δίχως τα φύλλα  
Στη μοναξιά του.

115 Ο καιρός περνά  
Σαν τρεχούμενο νερό  
Στο ίδιο αυλάκι.

Μαυροντυμένο  
Πάντα το κυπαρίσσι  
Στέκει δεν κλαίει<sup>181</sup>

Στον Αντωνίου, παρατηρείται συχνά η χρήση των αναπαραστάσεων της φύσης δια μέσου των μεταφορών ώστε να προσεγγιστεί το ανθρώπινο βίωμα και να μεταφερθεί άμεσα και απαράλλαχτα στον αναγνώστη. Ο ποιητής σε αυτές τις περιπτώσεις δεν ξεφεύγει από τις συνήθεις πολιτισμικές αναπαραστάσεις: ένα δέντρο δίχως φύλλα μέσα σ' ένα άδειο κήπο, το

<sup>181</sup> Αντωνίου, Ι.Δ., *ό.π.*, 172.

τρεχούμενο νερό που κυλά στο αυλάκι, ένα κυπαρίσσι που στέκει αγέρωχο. Και στις τρεις περιπτώσεις φανερώνεται το αίσθημα της ατομικής αξιοπρέπειας και εγκαρτέρευσης.

Η ιερή σιωπή της φύσης, που τόσο χλευάστηκε από τους φουτουριστές και τους υπερρεαλιστές, επανέρχεται δυναμικά στην ποίησή του, μεταφέροντας μας εικόνες του φυσικού τοπίου, όπου οι άνεμοι και ο γαλήνιος κυματισμός δημιουργούν ψιθυριστές ακουστικές εικόνες που συμπληρώνουν αισθητικά τις οπτικές. Το φεγγάρι, τα σπαρτά, τα σπίτια στα παρακάτω χάικου και τάνκα φανερώνουν τη στενή σχέση τους με το κίνημα του Εικονισμού και τις ιδέες του Πάουντ για τη μη συμβολιστική χρήση των εικόνων, αλλά την αντικειμενική τους αναπαράσταση. Ο Πάουντ έλεγε: «αν είναι να χρησιμοποιηθούν «σύμβολα», καλύτερα να χρησιμοποιηθούν με τρόπο που να μην παρεμβάλλεται ο συμβολικός τους χαρακτήρας, ώστε μια αίσθηση – και η ποιητική ποιότητα του κειμένου – να μη χαθούν γι' αυτούς που δεν καταλαβαίνουν το σύμβολο καθαυτό» και παρακάτω «Η εικόνα δεν είναι μια ιδέα. Είναι ένας λαμπερός κόμπος ή σύμπλεγμα [...] ένας στρόβιλος (vortex) απ' όπου – δηλαδή διαμέσου του και μέσα απ' αυτόν – διάφορες ιδέες ξεπροβάλλουν αδιάκοπα».<sup>182</sup> Ως εκ τούτου προτάσσεται η ακριβολογία, η διαύγεια της αναπαράστασης, η αποφυγή των αφηρημένων ιδεών και του συναισθηματικού χάους κατά το παράδειγμα της κλασικής ιαπωνικής παράδοσης.

2Χορεύουν πιάτα  
Χρυσά στο κύμα πάνω,  
Χίλια φεγγάρια.

23Δεν βλέπει στάχια  
Στον ξεχασμένο κάμπο  
Μονάχα σπίτια.

24Φυσά ο αγέρας  
Με τα σπαρτά δεν γέρνουν,  
Ζωγραφισμένα..

3Μαργαροφέγγει  
Το ξύπνημα της μέρας  
Πριν να το φτάσει  
Στα μάτια σου ζωγράφει  
Χρυσόπλουμη σαίτα.

Η προσήλωση στις αποσπασματικές πραγματικές εικόνες είναι αυτές που προοικονοτούν και το αίσθημα της ανθρώπινης συγκίνησης. Αποδομένες λυρικά, μεταφέρουν εντυπώσεις της φύσης στην όψη των οποίων αντανακλάται ο ανθρώπινος ψυχισμός. Στο παραπάνω τάνκα η νομοτελειακή θέαση της φύσης υπερέχει της ανθρώπινης υπαρξής. Ανεξάρτητα από τις διαθέσεις του δημιουργού, η φύση είναι αυτή που δημιουργεί τις εικόνες του αντικειμενικού κόσμου, οι οποίες σαΐτεύουν τον ανθρώπινο νου προκαλώντας τον να τις αναστήσει λεκτικά. Αν πρόκειται για ποίημα αυτοαναφορικό είναι μια έξοχη αναπαράσταση της ποιητικής έμπνευσης κατ' αναλογία της ζωγραφικής. Τα χάικου, δοσμένα ως πορτραίτα πινάκων της φύσης, παίζουν με τις αντανακλάσεις του φωτός ή τις κινήσεις του φυσικού περιβάλλοντος μεταφέροντας είτε

<sup>182</sup> Pound, Ezra, *ό.π.*, 465.

το αίσθημα του εντυπωσιασμού είτε προσδίδοντας την αίσθηση της λυρικής μελαγχολίας του ποιητικού υποκειμένου στο αντίκρισμα φθινοπωρινών τοπίων. Και στα τρία χάικου τα ρήματα είναι αυτά που ζωντανεύουν τις εικόνες, αφού ενέχουν το νοηματικό φορτίο που κινητοποιούν τη φαντασία μας. Ανεξάρτητα από την πραγματική ή μη εκκίνηση της έμπνευσης, οι εικόνες στα μάτια μας φαντάζουν ως κοινές ρεαλιστικές απεικονίσεις του ελληνικού τοπίου, όπως αυτές έχουν αποτυπωθεί στον πολιτισμικό μας κώδικα, γι' αυτό και το συναίσθημα δεν έχει περιθώρια να παρεκκλίνει αριετά από τον αρχικό σχεδιασμό.

Μολαταύτα, το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο που φέρνει κοντά τον ποιητή στην ιαπωνική παράδοση είναι η επαναληπτικότητα των θεμάτων και η επιμονή με την οποία πολλοί κλασικοί δεξιοτέχνες του είδους επανεξέταζαν τους στίχους τους. Στα χάικου που ακολουθούν αξιοποιούνται εικόνες του φυσικού κόσμου, όπου δεν θα βρούμε άγρια ή εξωτικά ζώα, αλλά τα κοινά μικρά και ευαίσθητα, όπως τις πεταλούδες και τα πουλιά που αντανακλούν άμεσα την αίσθηση της γαλήνης, της ηρεμίας ή της ευφορίας που προκαλεί στον ποιητή η ανταπόκριση στο ερωτικό του κάλεσμα. Άλλοτε αξιοποιούνται εγκεφαλικά για να εκφράσουν μέσω της μεταφορικής τους χρήσης κάποιο βαθύτερο μυστικό άλλοτε για να αναδείξουν τη φιλοσοφική στάση του ποιητή απέναντι στη ζωή και στις προκλήσεις που εγκυμονεί για την ανθρώπινη ύπαρξη:

13 Δυο πεταλούδες  
σε κάθε που κοιτάζεις  
αναπαυόνταν...

14 L' impair  
Τρεις πεταλούδες  
Ω, κάθε που χάριζες  
τα δυο σου μάτια!

18 Στα μάτια γνώση·  
Κάμπια ή πεταλούδα  
Θα μας γελάσει;

19 Μες στην καρδιά μας  
Κάμπια και πεταλούδα  
Γίνεται γνώση.

Απεικονίζεται μια φύση που ενεργοποιεί τις αισθήσεις και οδηγεί τον άνθρωπο σε συνεχή επαγρύπνηση μέσα από τις εσωτερικές της σχέσεις και αντιθέσεις. Αυτές αξιοποιεί ο ποιητής για να προβάλλει τον αντιφατικό κόσμο του ανθρώπινου συναισθήματος. Και όχι μόνον αυτό, αλλά καταδεικνύει φανερά τις αναλογίες και αλληλεπιδράσεις του φυσικού περιβάλλοντος και των έμβιων όντων με την ανθρώπινη ύπαρξη. Η ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζει αυτόν τον αλληλένδετο δεσμό, τη συνύπαρξη και τον αλληλοσεβασμό φύσης – ανθρώπου μας οδηγεί απευθείας στον χώρο της Βουδιστικής φιλοσοφίας του Ζεν, όπως διατυπώθηκε παραπάνω. Χαρακτηριστικά είναι τα δυο παραλλαγμένα χάικου που εδράζονται στο ίδιο θέμα:



71Το μικρό πουλί  
Ρίχνει πίσω το βόλι  
Στον κυνηγό του.

72Το μικρό πουλί  
Στου κυνηγού την καρδιά  
Γυρνά το βιολί.

Ο θάνατος ενός μικρού πουλιού από τον κυνηγό του αποτελεί το ρεαλιστικό πλαίσιο απεικόνισης ενός κοινού στιγμιότυπου από την καθημερινή ζωή. Ο Αντωνίου, πιθανώς, επιθυμεί να προβάλλει τις συνέπειες των ανθρώπινων πράξεων απέναντι στη φύση. Το πουλί, όντας νεκρό, μπορεί αφενός να αποτελεί το πολυπόθητο έπαθλο, σε δεύτερο όμως επίπεδο ο ποιητής υπενθυμίζει τις απώλειες αυτής της πράξης. Ο άνθρωπος, ελλείψει σεβασμού απέναντι στα μικρά της φύσης, σε αυτά που προσδίδουν τη χαρά, τη γαλήνη, την αρμονία, δεν υπολογίζει τις απώλειες από τις καταστροφικές ενέργειες εναντίον της. Το μικρό πουλί μετατρέπεται έτσι σε τιμωρό κυνηγό που ακόμη και νεκρό στερεί κάτι πολύ μεγαλύτερο από τον άνθρωπο, την απόλαυση των απλόχερων δώρων της φύσης.

Με τον Αντωνίου το είδος του χάικου απέκτησε τη γνώριμη παγκόσμια φωνή του. Αν στον Σεφέρη αποδίδονται τα πρωτεία της συνειδητής καλλιέργειας του είδους, στον Αντωνίου οφείλεται η δημιουργική τους προσαρμογή στην ελληνική ποίηση σύμφωνα με τους κανόνες της κλασικής ιαπωνικής ποίησης. Αναμφισβήτητα, στα χάικου του συναντούμε για πρώτη και ίσως τελευταία φορά το γόνιμο διάλογο της ανατολικής με την ευρωπαϊκή ποιητική παράδοση και φιλοσοφία. Η φύση στα χάικου και τάνια του, ανεξάρτητα από τον πρόδηλο εξωτισμό της, εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά που ορίζουν το ελληνικό τοπίο και συναίσθημα, το άρρηκτα δεμένο με τον ήλιο, τη θάλασσα και τα μελτέμια, χρώμα της ναυτικής μας ποιητικής παράδοσης.

---

### 4.3. Μεταξύ σοβαρού και χαριέντος: τα χάικου στο *Αλφαβητάρι* του Ζήσιμου Λορεντζάτου

---

Στον ίδιο κύκλο και στο ίδιο πνεύμα μια σπουδαία μορφή της κριτικής σκέψης, ο Ζήσιμος Λορεντζάτος (1915-2004) θα εκδώσει ιδιωτικά τη συλλογή χάικου *Αλφαβητάρι.haïku* (1969).<sup>183</sup> Περίπου τριάντα χρόνια μετά την έκδοση του Σεφέρη και τρία χρόνια πριν την έκδοση του Αντωνίου, εκτύπωσε εκτός εμπορίου τη δεύτερη από τις τρεις συλλογές του

---

<sup>183</sup> Λορεντζάτος Ζήσιμος, *ΑΙΦΑΒΗΤΑΡΙ. haïku.*, Αθήνα: τυπ. Αδελφών Ταρουσόπουλου / Νέο Φάληρο 1969 [έκδ. εκτός εμπορίου, τυπώθηκαν 51 αντίτυπα (ένα σε χαρτί Sekishu γιαπωνέζικο και πενήντα σε χαρτί Chamois ελληνικό, αριθμημένα και υπογεγραμμένα με το χέρι)], σήμερα συγκεντρωμένα στον τόμο *Ποιήματα. Μικρά Σύρτις – Αλφαβητάρι – Συλλογή*, (επιμ.) Τριανταφυλλόπουλος Δ.Ν., Αθήνα: Ίκαρος 2006, 107-134 και για τις σημειώσεις του ποιητή συμπληρωμένες από αυτές του επιμελητή στις σελίδες, 217-218.

συνολικού ποιητικού του έργου. Είναι δεδομένο ότι γνώριζε εξαρχής το είδος μέσω των ομοτέχων του και πολύ περισσότερο πως εκτίμησε τη φιλοσοφία που το διέπει. Δεν είναι τυχαίο ότι ήταν ο πρώτος που χρησιμοποιεί τον ορθό όρο *haiku* και όχι *haikai*, κατανοώντας και διαχωρίζοντας τη σοβαρή από τη χιουμοριστική διάσταση της ιαπωνικής φόρμας. Παράλληλα, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η πρώτη του δημοσίευση για Έλληνα δημιουργό ήταν για την ποίηση του Αντωνίου στο περιοδικό *Ο Κύβλος* του Απόστολου Μελαχρινού το 1938.

Η συλλογή έρχεται δεκατέσσερα χρόνια μετά τη *Μικρά Σύρτι* (1955), η οποία δημοσιεύεται όταν ο ποιητής διαβαίνει το κατώφλι των σαράντα ετών, ενώ έχει προηγηθεί μικρός ποσοτικά όγκος του κριτικού του έργου. Το *Αλφαβητάρι* έρχεται στο μονοπάτι της απόλυτης ωρίμανσης, όταν έχει ήδη διαμορφώσει το πιστεύω του για την ποίηση. Λίγα χρόνια πριν θα γράψει για τις στάσεις στην πνευματική του ωρίμανση: « Η ποίηση πρέπει να έχει για σκοπό της την πραχτική αλήθεια» - «Να γίνης κάτοχος της αλήθειας με την ψυχή και με το σώμα» - «Η αληθινή ποίηση, βλέπεις, είτε το θέλει κανένας είτε όχι, είναι μεταφυσική και μάλιστα την αληθινή αξία της, θα μπορούσα να πω, την κάνουν η μεταφυσική σημασία της και ο βαθμός της μεταφυσικής αποτελεσματικότητας που παρουσιάζει».<sup>184</sup> Αυτές οι αξίες διαπερνούν τη *Μικρά Σύρτι*, ένα κράμα εμπειριών από την ποίηση του Σεφέρη, του Γκάτσου και του Σικελιανού τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και ποιητικής έμπνευσης, η οποία στον πυρήνα της αναζητά τη θρησκευτική πνευματική αναβάπτιση του κενού κόσμου της εποχής του μέσα από τον διάλογο του καταγγελτικού ποιητή - προφήτη και λυρικού ποιητή που με ευαισθησία περιδιαβίνει τα μονοπάτια του νεοελληνικού λυρισμού· στην αναζήτηση αυτή του θεού που οδηγεί σε μια εκκωφαντική θεοφάνεια, επιζητώντας ουσιαστικά τις αρχέγονες ρίζες των πνευματικών παραδόσεων.<sup>185</sup>

Παρά ταύτα, όπως αποκαλύπτει η αλληλογραφία του Λορεντζάτου με τον Σεφέρη, τα χάικου του πρέπει να ξεκίνησαν να γράφονται χιουμοριστικά πριν την έκδοση της *Μικράς Σύρτιως* και να ολοκληρώθηκαν σε ενιαίο σώμα το 1969· και αυτό για την τέρψη των πενήντα λιγιστών φίλων του. Γιατί, όμως, *Αλφαβητάρι*; Ευθεία αναφορά στο «Αλφαβητάρι των άστρων» από τον «Τελευταίο Σταθμό» του Γ. Σεφέρη ή έμμεση αναφορά στο *Αλφαβητάριο της Ανάγνωσης* του Πάουντ; Πρόκειται για τη μεταφυσική αναζήτηση της αρχέγονης σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, τον θεό και τη συμπαντική αρμονία, την υπερβατική ένωση με το Α και Ω – 24 σε αριθμό τα χάικου του, όσες οι ραψωδίες των Ομηρικών Επών, κ.ά. - του σύμπαντος που φιλοσοφικά ως στάση αναζητούσε επίμονα ο Λορεντζάτος ή οφείλεται στην τριβή με το

<sup>184</sup> Λορεντζάτος, Ζήσιμος, *Μελέτες*, Αθήνα: Γαλαξίας 1966, 105,214.

<sup>185</sup> Μπουρναζάκης, Κώστας, «Ο ποιητής Ζήσιμος Λορεντζάτος και η *Μικρά Σύρτις*», *Αντί*, 823-824 (30 Ιουλίου – 9 Σεπτεμβρίου 2004), 58-65

έργο του Πάουντ και στο συγκεκριμένο έργο, στο οποίο διαπιστώνει την περιρρέουσα πνευματική κατάπτωση και την ανάγκη ο κόσμος να ασκηθεί πάνω στην ανάγνωση των κλασικών έργων που διαμόρφωσαν την κριτική αντίληψη του ατόμου; Αν δεχτούμε τη διπλή επίδραση τότε βρισκόμαστε μπροστά στην εκπληκτική συνάντηση με την ιαπωνική βουδιστική φιλοσοφία, την ανακάλυψη της Άπω Ανατολής και της φιλοσοφίας του Κουμφουκίου, η οποία εκτινάχτηκε στα μέσα της δεκαετίας του '40.

Αυτή η στροφή και η αναγνώριση μιας άλλης παράδοσης έναντι της εθνικής συμπυκνώνεται στη θέση για τον απεργλωβισμό της τέχνης από την αισθητική της λειτουργία και στον αναβαπτισμό της μέσα «στα νερά της πνευματικής ή μεταφυσικής πίστης». Πιο συγκεκριμένα, η στροφή της δυτικής λογοτεχνίας προς τις λογοτεχνίες της Ανατολής εκφράζει αυτή την αγωνία για την κρίση της τέχνης και του πολιτισμού στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και φανερώνει την αναζήτηση του δρόμου της επιστροφής προς μια προνεωτερική θεώρηση της τέχνης.<sup>186</sup> Μοναδικός τρόπος έκφρασης για τον Λορεντζάτο φαίνεται πως είναι το επιγραμματικό και συμπυκνωμένο χάικου, που σαν σύντομο παιδικό αλφαβητάρι δίνει έμμεσα αναγνωστικές κατευθύνσεις. Άλλωστε, τα περισσότερα χάικου του αποτελούν όλα άμεσες αναφορές στον Πάουντ, στον Όμηρο, στον Πίνδαρο, στο Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο, στις *Επιστολές* του Ορατίου, στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου, σε στιγμιότυπα από την αρχαιοελληνική και νεοελληνική δημοτική παράδοση και τέλος στον πολυαγαπημένο του Παπαδιαμάντη. Η πίστη του για την τέχνη συμπυκνώνεται ουσιαστικά στο αυτοαναφορικό χάικου:

Λ  
Χίλια Σκαλούνια  
να τ' ανεβείς της τέχνης  
το Παλαμήδι.

Ο ποιητής μπορεί να έχει επίγνωση της σημασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας αξιώσεων, ωστόσο αυτό δεν τον εμποδίζει να κοιτάξει με χιούμορ και έξω από τα στερεότυπα της συντηρητικής λογισσύνης τα ίδια του τα έργα. Αυτή η αίσθηση του αυτοσαρκασμού κυριαρχεί σε ολόκληρη τη συλλογή, όπου ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται πολλές στιγμές την περιπαιχτική του διάθεση:

Α  
Εδώ σου γράφω  
τα δε σου θέλει φέρει  
ο ταχυδρόμος

Ω  
Λόγια γραμμένα  
πάνω σε μιας δεκάρας  
ημεροδείχτες

<sup>186</sup> Sherrard Philip, «Ζήσιμος Λορεντζάτος: τα κρίσιμα χρόνια. Μια προσωπική ανάμνηση», στον τόμο: *Αντί χρυσέων – Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, Αθήνα: Δόμος – Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη 1995, 49-61 και Δημητρακάκης, Γιάννης, «Τέχνη και νεωτερικότητα. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος και η μοντέρνα λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 159, 1786 (Φεβρουάριος 2006), 231-246.

Επιπλέον, είναι πολύ ενδιαφέρουσα η αξιοποίηση γνώριμων εικόνων από την ελληνική γη και τοπίων, τα οποία ευθέως μας μεταφέρουν στο επίκεντρο του νοήματος κάθε ποιήματος. Ο ίδιος ο Λορεντζάτος, άλλωστε, από τις σημειώσεις που προσφέρει στο τέλος των συλλογών του, αποκαλύπτει και τις πηγές έμπνευσης πολλών χαίκιού του. Ο αγώνας για ανέβεις το Παλαμήδι συνειρμικά υποδηλώνει τον σκληρό αγώνα να κατακτήσεις την ποιητική καταξίωση. Εντυπώσεις από το μείδιμα των Καρυάτιδων της Ακρόπολης, τους παραδοσιακούς καφενέδες με τους ναργιλέδες στο Ιστορικό Κέντρο της Αθήνας, το κρέμασμα του Ιούδα τη Μεγάλη Παρασκευή αξιοποιούνται για να αναδείξουν την ελληνοκεντρική ματιά του ποιητή. Βέβαια δεν λείπει ο βαθύς φιλοσοφικός στοχασμός που ανακαλεί μνήμες από τα χαίκιου του Σεφέρη:

Η  
Μέρα στ' αυλάκι  
Της δωριιάς κολόνας  
Πού ταξιδεύεις;

Στα υπόλοιπα που ξεφεύγουν από τον συγκεκριμένο διανοητικό στοχασμό διαπιστώνουμε μια φύση ζωντανή, η οποία εγγράφεται με βεβαιότητα στη γόνιμη πρόσληψη της κλασικής ιαπωνικής φόρμας. Οι σκηνές αποτελούν στιγμιότυπα που άλλοτε στοχεύουν στην τήρηση της ακαριαίας εντύπωσης, άλλοτε στην πρόκληση μιας βαθιάς συγκινησιακής φόρτισης, άλλοτε ειφράζουν με λυρικό τρόπο κάποια βαθύτερη αγωνία, αξία ή πίστη του ποιητή. Παρατηρείται, έτσι, μια φύση ζωντανή, που πάλλεται από ενέργεια στο αέναο ταξίδι της χρόνο. Πρόκειται για μια φύση που διέπεται από νομοτελειικούς κανόνες, οι οποίοι καθορίζουν χωρίς την ορατή παρουσία του ανθρώπου τις ενέργειες του σύμπαντος. Σε όλα τα χαίκιου κυριαρχεί η αίσθηση μιας άρρηκτης συμπαντικής μεταφυσικής δύναμης – ένας θεός – που καθορίζει τη μοίρα των έμβιων και άβιων υπάρξεων. Αυτή η νομοτελειική διάσταση της φύσης καθρεπτίζεται στα χαίκιου που περιγράφουν είτε την αγριεμένη είτε τη γαλήνια διάσταση των φυσικών στοιχείων, καθώς και τον άμεσο αντίκτυπο τους στις ανθρώπινες ενέργειες ή στα συναισθήματα που γεννούν:

Γ'  
Άλφα της Άρκτου  
πέντε φορές απάνω  
η Τραμουντάνα.

Φ.  
Όλη τη νύχτα  
τ' άρμπουρο με τ' αστέρια  
παίζαν τραμπάλα.

Από τη ματαιώση ενός ταξιδιού λόγω της απρόβλεπτης μανίας του βόριου ανέμου, που άμεσα αντανακλά τη ματαιότητα αντίστασης στα φαινόμενα της φύσης, στη γαλήνια απόλαυση μιας νύχτας πάνω στο κατάστρωμα ενός πλοίου, όπου καταδεικνύεται η λυρική περιγραφή της ευτυχίας που αποκομίζει ο επιβάτης από την παρατήρηση του έναστρου ουρανού.

Το φευγαλέο της στιγμής και του χρόνου που κυλά ασταμάτητος περιγράφει με αρτιότητα στο επόμενο χάικου, επιστρατεύοντας μια προς στιγμήν αγκιστρωμένη συναγρίδα:

Ε.  
 Πήρε τ' αγκιστρι  
 Συναγρίδα που φεύγει  
 Κι ακόμα φεύγει.

Το θέμα της νίκης της επιβίωσης της φύσης μπροστά στις ατελέσφορες προσπάθειες του ανθρώπου για την επικυριαρχία του σε αυτή θίγει στην ενότητα των δυο χάικου με πρωταγωνιστές τα χέλια. Πίσω από αυτή τη ρεαλιστική αναπαράσταση της φύσης ενυπάρχει το αντίστοιχο παράλληλο ζήτημα της ανθρώπινης ενηλικίωσης, από την εφηβική ηλικία στην ωριμότητα, την κατάλληλη ηλικία για την αναπαραγωγή του είδους. Το ζευγάρι, η ερωτική επαφή και η αναπαραγωγή του είδους, παρουσιάζονται μέσα από τυπικές αναπαραστάσεις της φύσης:

Θ.  
 Απριλομάης  
 κάτω στον Πλαταμώνα  
 το χέλι φεύγει.

Ι.  
 Ασημωμένο  
 στα πελαγίσια βάθη  
 θα ζευγαρώσει.

Αντίστοιχα, τα έμβια όντα εξυμνούνται για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, παρότι υπόκεινται πολλές φορές στον σκληρό νόμο της επιβολής της δύναμης του ισχυρού:

Μ.  
 Διαμάντι κόβει  
 τη σιγαλιά την άκρα  
 το πρώτο αηδόνη.

Ψ.  
 Στον ουρανό σου  
 μια μπαταριά σε βρήκε  
 πρασινολαίμη

Από τη λυρική περιγραφή των όντων στη -σχεδόν- απαθή νατουραλιστική απεικόνιση του φυσικού κόσμου, ο ποιητής παίζει πότε με ηχητικές, πότε με ακουστικές εικόνες προσπαθώντας να απεικονίσει τους εσωτερικούς δεσμούς που απαρτίζουν τον κόσμο της φύσης. Δανειζόμενος τόσο στοιχεία από τον Σεφέρη όσο και από τον Αντωνίου, τα χάικου του βρίσκονται στο μέσον των δυο προσλήψεων του είδους. Ο κόσμος που διαμορφώνει σε αυτά τα ποιήματα δεν είναι ο ειδυλλιακός κόσμος της αρμονικής συνύπαρξης των όντων, αλλά ένα σύμπαν που αντανακλά τις υπόγειες δυνάμεις που το κινούν. Ο άνθρωπος σε αυτό το σύμπαν όσο απομακρύνεται από τη μαγεία της μεταφυσικής αποκριτογράφησης του, όσο απομακρύνεται από το θεό και τις αρχέγονες παραδοσιακές αξίες που το διέπουν τόσο δύσκολα μπορεί να κατακτήσει μια επί ίσοις όροις θέση εντός του. Άλλωστε, ο Λορεντζάτος έχει βαθιά επίγνωση της θέσης της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα στο σύμπαν και της αξίας της τέχνης στην πορεία του χρόνου:

N  
Πού 'ναι το τέλος;  
Εν αρχή ην ο Λόγος  
εμείς στη μέση.

---

#### 4.4. Τα ύστερα τριστιχα «σαν χάικου» της Μάτσης Χατζηλαζάρου

---

Στο κλείσιμο της παρούσας ενότητας, δεν θα ήταν δυνατόν να μην αναφερθούμε στα λιγοστά μεν, αλλά εξαιρετικής ποιότητας τριστιχα της Μάτσης Χατζηλαζάρου (Θεσσαλονίκη, 1914 - Αθήνα, 1987), της μοναδικής ίσως αυθεντικής γυναικείας υπερρεαλιστικής φωνής των νεοελληνικών γραμμάτων. Πολύ καθυστερημένα, τον Γενάρη του 1982, θα δημοσιεύσει τα «21 τριστιχα» της στο περιοδικό *Η Λέξη*.<sup>187</sup> Βαδίζοντας στην έβδομη δεκαετία της ζωής της, η ιδιότυπη αυτή παρουσία της ελληνικής ποίησης εντυπωσιάζει με τη σφριγηλότητα των στίχων της. Τριστιχα και όχι χάικου, γεγονός που καταδεικνύει μια ειλικρινή στάση απέναντι στην αδυναμία πλήρους αποδοχής των ιδιαιτεροτήτων του κλασικού είδους ή μια σαφή απόσταση από τους μεταμοντέρνους πειραματισμούς και τη νεοφορμαλιστική λογική πολλών ποιητών της γενιάς του '70 ; Η αλήθεια είναι πως σε αυτό το προχωρημένο στάδιο της ηλικίας της και ειδικότερα για μια ποιήτρια με εμμονικές τάσεις απέναντι στην επιλογή των κατάλληλων λέξεων, θα ήταν πολύ βασανιστική η εξοικείωση με μια φόρμα αυστηρών κανόνων και φιλοσοφικών αρχών, όπως το χάικου. Αν και τα τριστιχα της είναι σχεδόν μορφικά τέλεια και καταδεικνύουν τη φανερή γνώση των τεχνικών του είδους, η ίδια αισθάνεται πιο απελευθερωμένη με την δήλωση των ποιημάτων της ως τριστιχα.

Όπως και να 'χει, πρόκειται για χάικου που απηχούν τα χαρακτηριστικά μιας μεταυπερρεαλιστικής τεχνοτροπίας που εξυπηρετεί μονάχα την έκφραση της επαναστατικής της φύσης. Στα χάικου της Χατζηλαζάρου δεν θα δούμε να την απασχολεί η κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής, αντίθετα όλα τα ποιήματά της απηχούν την ενασχόληση των πρώτων υπερρεαλιστών με αιώνια υπαρξιακά θέματα. Κάποια αίσθηση αυτοματοποιημένης γραφής υπάρχει, αλλά τα δυσδιάκριτα σύμβολα του υπερρεαλισμού έχουν υποχωρήσει. Ότι έχει κρατήσει από τον υπερρεαλισμό είναι η επιλογή δύσχρηστων και σπάνιων λέξεων, η σαρκαστική διάθεση και η ειρωνεία και ίσως κάποια υποψία παραλόγου στο ταιριασμα των εικόνων, η

---

<sup>187</sup> Χατζηλαζάρου, Μάτση, «21 τριστιχα», *Η Λέξη*, 11 (Γενάρης 1982), 24-25

συνειρμική ακολουθία των εικόνων, η εικονοπλαστική φαντασία μετάδοσης εικόνων που δεν ερμηνεύονται βάσει της λογικής, αλλά βάσει της φαντασίας και η παντελής απουσία στίξης.

Ο θάνατος που καραδοκεί, ο χρόνος που κυλά αδυσώπητα, η απώλεια της ερωτικής επιθυμίας, η απώλεια του νεανικού σφριγγούς, η επίμονη προσήλωση στην ανεύρεση της κατάλληλης ποιητικής λέξης, η μελαγχολική ενατένιση του φυσικού περιβάλλοντος, προβάλλονται μέσα από την ψυχοσύνθεση ενός ευάλωτου πλέον ψυχισμού, που έρχεται αντιμέτωπος με τη φθορά και την αλλοίωση. Τα τριστιχά της αναδεικνύουν το θάρρος και την αξιοπρέπεια με τα οποία αντιμετωπίζει το πέρασμα από την ωριμότητα στην αποσύνθεση. Η εύθραυστη υγεία αυτών των ετών οδηγεί την ποιήτρια σε μια πλήρη επίγνωση του επικείμενου θανάτου, τον οποίο καρτερεί υπομονετικά, χωρίς όμως να υποτάσσεται στις ψυχολογικές συνέπειες της αποδοχής του :

Κάθε μια θλίψη  
πρωί πρωί τινάζω  
λίγα τα χρόνια

Ίσκα ο λόγος  
κορώνει το μυαλό  
στάχτη τα χρόνια

Φθόγγοι στεναγμοί  
σφιγγουνε την καρδιά μου  
ζω τώρα ή έρχω

Η επιμονή της στην ανεύρεση της κατάλληλης λέξης δηλώνεται μέσα από τον παραλληλισμό της ποίησης με την τέχνη του επιπλοποιού:

Θα γράφω σιγά  
Τριβή του λόγου λούστρο  
Εξαρχής ξανά

Μελετώντας τα τριστιχά που επικεντρώνονται στην αποτύπωση αναπαραστάσεων της φύσης, το πρώτο που πρέπει να σημειώσουμε είναι ο αυθεντικός τρόπος με τον οποίο δημιουργεί μικρογραφίες τοπίων. Όλα τα τριστιχά πάλλονται από ενέργεια και παραστατικότητα, καθώς βασίζονται στην αποτύπωση κινητικών εικόνων, τις οποίες η ποιήτρια μας καλεί να παρατηρήσουμε προσεχτικά. Φυσικά, όλη η αίσθηση της μελαγχολίας προκύπτει από την επιτηδευμένη σκηνοθεσία αργόσυρτων πλάνων, η οποία έχει καταβολές τόσο στην εικαστική όσο και στην κινηματογραφική τεχνική σιευή της ποιήτριας. Δεν πρόκειται για χάικου που εξυμνούν το κάλος της φύσης μέσα σε κλίμα νεανικού ενθουσιασμού, αλλά για εικόνες ιδωμένες μέσα από την εναργή στοχαστική ματιά της προχωρημένης ηλικίας:

Ηλιαυγή και δεσ  
πρόλαβες το πεφταστέρι  
μιας ζωής τέλος

Όλος ο κόλπος  
ανασαίνει γαλάζια  
μαρίδες πηδούν

Χλωμός ο Ήλιος  
ανοίγει της Αθήνας  
τα ματόφυλλα

Το σιάφος τρέχει  
ακτές ξεδιπλώνουνε  
ό,τι δεις φθίνει

Νερά της Ύδρας  
γητειά κυανόμαυρη  
βάθος ενάργειας

Η Μάτση Χατζηλαζάρου φαίνεται να αποδέχεται πλήρως τις συνέπειες του αδυσώπητου χρόνου που κυλά. Όσο και αν πληγώνει τον αγέρωχο ψυχισμό της η απώλεια της νιότης, του οίστρου, της ζέσης της νεανικής ηλικίας φαίνεται διατεθειμένη να σβήσει κάθε μαύρη κηλίδα που την οδηγεί ολοένα κοντύτερα στο οριστικό τέλος. Η ποιήτρια βρίσκεται σε μια βαθιά διαδικασία ενδοσκόπησης και αναμέτρησης με τους δαίμονες του παρελθόντος που την εξουθενώνουν, γι' αυτό και σε αυτή τη διαδικασία αυτοψυχανάλυσης δεν διστάζει να αναδείξει την παγερή της αδιαφορία σε όσα ασήμαντα κλονίζουν τον λογισμό της:

Λόγια κλωσσάμε  
στικτά περδιαύγουλα  
παλιάς μας άγρας

---

## Κεφάλαιο 5.

### Τα χάικου της Α' και Β' Μεταπολεμικής Γενιάς.

#### 5.1. Το υπαρξιακό άγχος, ο κοινωνικοπολιτικός στοχασμός και η τραυματική εμπειρία του έρωτα στα χάικου του Ανέστη Ευαγγέλου.

---

Τέσσερα χρόνια μετά, η βράβευση του Δ.Ι. Αντώνιου το 1973 πρέπει να λειτουργήσει ως κινητήριος δύναμη για να καταπιαστούν οι ποιητές της Πρώτης και Δεύτερης Μεταπολεμικής γενιάς με το είδος. Είναι ο καιρός άλλωστε που θα δημοσιευτούν σταδιακά οι πρώτες επιστημονικές μελέτες για την ιαπωνική ποίηση στα ελληνικά.<sup>188</sup>

Ο θεσσαλονικιός Ανέστης Ευαγγέλου (1937-1994), παρότι ανήκει γραμματολογικά στη Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά (1929-1940 ή 1942) και ανεξάρτητα από τους διάφορους κινδύνους που ενέχουν οι σχηματοποιημένες ταξινομήσεις της κριτικής, φέρει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τον εντάσσουν στο σχήμα της κοινωνικής, της ερωτικής και της φιλοσοφικο – υπαρξιακής τάσης. Είναι ο πρώτος μεταξύ των ποιητών της γενιάς του που θα αξιοποιήσει τη φόρμα του χάικου πάνω στους θεματικούς άξονες της ποίησης του καιρού του.

---

<sup>188</sup> Keene, Donald, *Ιαπωνική Λογοτεχνία, ο.π.*, 1987. Για μια επισκόπηση της Ιαπωνικής Λογοτεχνίας ως το 1867, βλ: Παπαπαύλου, Β. Κλαίρη, «Πλευρές της Ιαπωνικής Μεσαιωνικής Φιλολογίας», *Νέα Εστία*, ΝΒ' 1212 (01/01/1978), 20-23, της ίδιας «Πλευρές της Ιαπωνικής Μεσαιωνικής Φιλολογίας. Β' Ποίηση», *Νέα Εστία*, ΝΒ', 1221 (15/05/1978), 648-657, της ίδιας, «Εισαγωγή στην Παραδοσιακή Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, ΞΒ', 123, 1456 (01/03/1988), 291-305 και της ίδιας, *Ποίηση και Ζωγραφική στην Ιαπωνική Τέχνη: Ο Μπασό και το «Ανεμοδαρμένο Ταξίδι»*, Αθήνα: Πρόσπερος 1988. Για την Ιαπωνική Λογοτεχνία μετά το 1868, βλ: Ασημακόπουλος, Κώστας, «Γνωριμία με την Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, Ξ', 120, 1419 (15/08/1986), 1073-1078 και, *Νέα Εστία*, Ξ', 120 1420 (1/09/1986), 1141-1147.



Η ποιητική συλλογή των «χάι-κάι»<sup>189</sup> του Ευαγγέλου έρχεται τέσσερα χρόνια μετά την πρώτη συγκεντρωτική έκδοση, *Τα Ποιήματα:1956-1970* (1974) που περιλαμβάνει τις συλλογές *Περιγραφή Εξώσεως* (1960), *Μέθοδος Αναπνοής* (1966) και *Αφαίμαξη '66-'70* (1971) και δυο χρόνια μετά την έκδοση της συλλογής *Το διάλλεμα* (1976). Οι πρώτες τρεις συλλογές περιγράφουν προοδευτικά την απώλεια της πατρογονικής εστίας, την αναπόληση της παιδικής αθωότητας και την αναζήτηση του συνειδητά χαμένου ονειρικού και ευτυχισμένου παραδείσου, τη σήψη και την εχθρότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος, τον διακαή πόθο της επικοινωνίας με τους άλλους ή με τον θεό. Στα ποιήματα αυτά αποτυπώνεται ο ζοφερός κόσμος ενός νυχτερινού τοπίου, όπου το ποιητικό υποκείμενο περιπλανάται σε ομιχλώδεις βαλτώδεις και λασπωμένους δρόμους, στα περίχωρα των οποίων στοιβάζονται κάθυγρα και δασύφυλλα ερείπια όπου ελλοχεύουν αποκρουστικά τρωτικά, ερπετά και αρπακτικά πουλιά. Ο ποιητής, έχοντας επίγνωση της αδυναμίας επιστροφής και της αδύνατης διάσωσης του από τον εφιαλτικό κόσμο που τον οδηγεί στην ασφυξία, καταφεύγει στη μυθοποίηση του παρελθόντος, προβάλλοντας σε πρώτο πλάνο την υπαρξιακή αγωνία της σωτηρίας μέσα από την ανθρώπινη επαφή ή σποραδικά μέσα από την τέχνη της ποίησης.<sup>190</sup>

Σταδιακά επιταχύνεται η αγωνιώδης αναζήτηση στέγης, καθώς γιγαντώνονται οι κρούσεις του εχθρικού περιβάλλοντος και συνειδητοποιείται ο ολοκληρωτικός εγκλωβισμός του ποιητικού υποκειμένου στην εσωτερική του εξορία. Η ποίηση, αν και φερέλπιδη αρχικά, «μέθοδος αναπνοής» που υπόσχεται τη σωτηρία στην προσπάθεια ανεύρεσης διεξόδου, γρήγορα αποδεικνύεται πλαστή ψευδαίσθηση ακτίνας φωτός, αφού το ποιητικό υποκείμενο υπερβαίνοντας την εσωτερική του εξορία, συνειδητοποιώντας την κοινή ανθρώπινη μοίρα, ωριμάζοντας ιδεολογικά και παίρνοντας ενεργό ρόλο απέναντι στα πράγματα, αναζητά την επικοινωνία στον έρωτα, στην κοινωνική ένταξη και στην πολιτική στράτευση με σκοπό να πολεμήσει τους εχθρούς και να στιγματίσει τους ενόχους αυτού του αδιεξόδου. Η έξοδος αυτή στην κοινωνία, συνοδεύεται από την υπαρξιακή αγωνία της αστικής αποξένωσης και απομόνωσης, όπου η ποίηση λειτουργεί όχι ως αντίδοτο και εργαλείο φυγής, αλλά ως μοναδικός τρόπος αποκρουστικότητα των σκέψεων και περιγραφής των καταστάσεων.<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Το γεγονός ότι η συλλογή του Λορεντζάτου κυκλοφόρησε εκτός εμπορίου δεν έδωσε τη δυνατότητα για ορθή χρήση του όρου χάικου ή haiku. Ο Ευαγγέλου πρέπει να ακολούθησε πιστά τον τίτλο των συλλογών των Σεφέρη και Αντωνίου, παρότι το άρθρο του Σαββίδη στο Βήμα αναφέρεται στα ποιήματα ως χάικου. Φαινόμενο που θα παρατηρηθεί και στους νεότερους ποιητές της «Γενιάς» του '70.

<sup>190</sup> Μαριόπουλος, Ε. Θανάσης, *Ανέστης Ευαγγέλου: Ο ποιητής, ο πεζογράφος, ο κριτικός*, Αθήνα: Σοκόλης 2006, 49-51.

<sup>191</sup> Μαριόπουλος, Ε. Θανάσης, *ό.π.*, 51-54.

Με *Το Διάλλεμα* (1976) ο ποιητής καταπιάνεται με το λυτρωτικό θέμα του έρωτα, του ακαριαίου εκείνου αισθήματος που προκαλεί η πρώτη επαφή, το «παρήγορο» φως που γεμίζει τον βυθισμένο από χρόνια ποιητή στα σκοτεινά λαγούμια της στέρησης και της ερημιάς. Το τοπίο γεμίζει με θετικές εικόνες πουλιών, τοποθετημένων σε εύφορα και ολάνθιστα λιβάδια, τοπία της άνοιξης που λειτουργούν ως *loci amoeni*, όπου το ποιητικό υποκείμενο σαγηνεύεται, ημερώνει και παγώνει τον χρόνο, καταργώντας τον θάνατο, «το αποτρόπαιο σκουλήρι του τάφου», χωρίς ωστόσο την ψευδαίσθηση της παντοτινής ευδαιμονίας. Το πάθος σταδιακά υποχωρεί για να αναδειχθεί η προσωρινότητά του και η απελπισία που ξεπροβάλλει στην εκάστοτε απομάκρυνση από το ερωτικό αντικείμενο του πόθου.<sup>192</sup>

Με *Τα Χάι-Καί*<sup>193</sup> ο ποιητής επιχειρεί μια εφ' όλης της ύλης επιστροφή στην κοινωνική του θεματολογία και μια ολική έξοδο από τον ατομικό χώρο στον χώρο της κοινωνικής ένταξης, που ο ίδιος αποκαλεί ως «κοινωνικοποίηση της γραφής». Η συλλογή χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες: «Νεκροί του Νοέμβρη» (1-11) με σαφή αναφορά και προσπάθεια αγιοποίησης των θυμάτων του Πολυτεχνείου, «Άρρωστα χρόνια» (1-45), όπου περιγράφονται όλες οι εμπειρίες και στηλιτεύονται τα πεπραγμένα της δικτατορίας των συνταγματαρχών μαζί με το αίσθημα των τύψεων για την αδυναμία του ποιητή να πράξει ως ήρωας, «Της αγάπης» (1-28) όπου στεγάζονται ποιήματα που χτίζονται πάνω στις μνήμες της ερωτικής εμπειρίας και τα «Άστεγα» (1-32), που αναπαράγουν όψεις των θεμάτων του έρωτα και του θανάτου, της ποιητικής και της ποιητικής εμπειρίας.<sup>194</sup>

Μια μόνο περιδιάβαση στην ποιητική του Ευαγγέλου μας κάνει να διαπιστώνουμε πως πρόκειται για μια ανοιχτή στο κοινό ποίηση, γνήσια και ειλικρινής, άμεση και εξομολογητική, οικεία και συγκινητική, όπου η σκοτεινότητα και η αμφισημία έχουν πολύ περιορισμένο ρόλο, παραχωρώντας τη θέση τους στη διαυγή αποτύπωση των συμβόλων. Γενικότερα, πρόκειται για μια ποίηση ολιγόστιχη και σε ελεύθερο στίχο, που επαναλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, επισύροντας και τις αντίστοιχες κατηγορίες της κριτικής.<sup>195</sup>

Για την επιλογή της φόρμας των χάικου, ο ποιητής σε συνέντευξη που παραχώρησε στην ΕΤ1 στην ειπομπή «Τέχνη και Πολιτισμός» (17/4/1989) και σε μέρος που δεν

<sup>192</sup> Μαρκόπουλος, Ε. Θανάσης, *ό.π.*, 54-55.

<sup>193</sup> Ευαγγέλου Ανέστης, *Τα Χάι-Καί*, Αθήνα: Κέδρος 1978, σήμερα στη συγκεντρωτική έκδοση, *Τα ποιήματα (1956-1993)*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΚΑΠΙΑΝΙ 2007, 135-176. Πρόκειται για ποιήματα γραμμένα μεταξύ του 1976 και 1977.

<sup>194</sup> Για μια εξαντλητική παρουσίαση της συλλογής, βλ: Μαρκόπουλος, *ό.π.*, 337-354. Πρόκειται για την πρώτη συγκεντρωτική μελέτη του είδους για Έλληνα ποιητή, συγκεντρώνοντας όλη την προ υπάρχουσα βιβλιογραφία.

<sup>195</sup> Μαρκόπουλος, Ε. Θανάσης, *ό.π.*, 68-70.

μεταδόθηκε, αλλά καταγράφεται στο κείμενο της συνέντευξής του, αναφέρει: «κατέφυγα από μια ανάγκη που αισθάνθηκα κάποια στιγμή να πειθαρχήσω σε μια αυστηρότατη και άκρως απαιτητική ποιητική φόρμα, όπου σε τρεις μόνο στίχους δεκαεφτά συνολικά συλλαβών, θα έπρεπε να κλείνουν ένα πλήρες ποιητικό σύμπαν αυτή τη φορά, με την αυτοτέλεια και την αυτάρκεια του ακαριαίου λόγου».<sup>196</sup> Και πράγματι, τα χάικου συνιστούν ένα τεχνοτροπικό διάλειμμα – το μοναδικό – στην ποιητική του, όπως αντίστοιχα επιχειρήθηκε θεματικά δυο χρόνια πριν με *Το Διάλειμμα*. Ωστόσο, παρά την ειλικρινή πρόθεση ανανέωσης της ποιητικής του με την υπονόμηση της δυναμικής μιας φόρμας αυστηρών κανόνων υπό το πρίσμα μιας μοντέρνας οπτικής, η κριτική δεν στάθηκε ευνοϊκή και η απόπειρά του κρίθηκε εν γένει ανεπιτυχής. Τα ποιήματα εξετάστηκαν μορφολογικά και παρακάμφθηκε ο νοηματικός τους πυρήνας, ο οποίος στην πραγματικότητα αντανακλά τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του ποιητή.

Στην πρώτη ενότητα περιλαμβάνονται χάικου που προβάλλουν εικόνες του αστικού τοπίου, όπου η φύση και τα όντα της παίζουν ρόλο διακοσμητικό. Η ισχυρή τάση ερμηνείας, η υπονόμηση της τεχνικής της υποβολής, η τάση ιδεολογοποίησης της εικόνας, η ροπή προς τη ρητορεία και τον διδακτισμό έχουν ως αποτέλεσμα τη συγκέντρωση της αναγνωστικής προσοχής στη σκοπιμότητα των ποιημάτων, η οποία απομακρύνει εντελώς τα χάικου από τις κλασικές τους προθέσεις. Τα χάικου μετασχηματίζονται κατ' ένα τρόπο σε επιγράμματα, όπου περικλείεται όλος ο πόνος και η οδύνη, φτάνοντας μέχρι την αγιοποίηση του προσώπου που μνημονεύεται. Χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

5  
Το χώμα τούτο  
Έλληνες κλείνει εφήβους  
διαβάτη στάσου.

6  
Ε, μαυροπούλι!  
Πές τους πώς στην καρδιά μου  
τους έχω κλείσει.

Στα «Άρρωστα Χρόνια» προβάλλεται το ζοφερό κλίμα που επικρατεί στα χρόνια της Δικτατορίας, ενώ κυριαρχούν τα αισθήματα της αποξένωσης, της απελπισίας, της ασταμάτητης πάλης με τον εχθρό. Ο ποιητής φαίνεται να αναζητά τρόπους σωτηρίας και γαλήνης στην επαφή με τη φύση και τον άνθρωπο. Η αφετηρία της ποιητικής έμπνευσης βρίσκεται στον χώρο του πραγματικού. Καταλαβαίνουμε ότι στα χάικου σκιαγραφείται ένα αστικό τοπίο, χωρίς όμως να καθίσταται ορατή η ύπαρξή του. Η λέξη «τόπος» επιβαρύνεται σε τέτοιο βαθμό με συμβολικές προεκτάσεις, ώστε η φύση και το τοπίο φαντάζουν εντελώς υποταγμένα στην ερμηνεία που προσπαθεί να μεταδώσει ο ποιητής. Πρόκειται για έναν άρρωστο κόσμο, όπου η φυσική λειτουργία του καταστρατηγείται από τις ανθρώπινες ενέργειες, η μέρα και η νύχτα

<sup>196</sup> Μαριόπουλος, Ε. Θανάσης, *ό.π.*, 56.

παίζουν πλέον συμβατικό ρόλο, καταδεικνύοντας την έλλειψη της ελπίδας για το αύριο. Δεν πρόκειται για μια παντοδύναμη φύση που δημιουργεί παγίδες, αλλά για μια φύση που ο άνθρωπος έχει κάνει κατάχρηση των αδυναμιών της. Ο ποιητής βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση διεξόδου προς τις ανειπίμητες και ελεύθερες παροχές του φυσικού περιβάλλοντος:

1  
**Μπουμπουλίνας 18**  
Σ' εκκλησιές, άλλοι.  
Εγώ σ' εσένα θα 'ρθω  
'Αγια Ταράτσα.

7  
Στόμα αδηφάγο  
θηρίου, τούτος ο τόπος  
τρώνει τα παιδιά του.

8  
Σπίτι, καλύβι,  
εδώ μη χτίσεις, ξένη –  
βουλιάζει ο τόπος.

12  
Σκοτάδι πέφτει  
βαρύ, στον κόσμο πάλι.  
προσευχηθείτε.

22  
'Ένα σπιτάκι,  
η άσπλαχνη να μη φτάνει  
βουή των δρόμων.

23  
Ανάσα ανθρώπου  
λαχτάρησα να νιώσω  
σ' αυτή τη ζούγκλα.

41  
**Σούρουπο.**  
Ουρλιάζει ως φεύγει  
η αποτρόπαια μέρα,  
μοχθηρός λύκος.

42  
'Ηλιε μου γιάνε  
τα βαθιά μας σημάδια.  
Αθώωσέ μας.

Στα χάικου «Της Αγάπης», ο χειρισμός της φύσης γίνεται με τρόπο ώστε να υπονομεύεται ο ρεαλισμός της γνώριμης αναπαράστασης. Οι εικόνες αποτυπώνονται στη συμβολική τους διάσταση λόγω των υπερφορτωμένων νοηματικά λέξεων. Είναι φανερό η αγωνιώδης προσπάθεια του ποιητή να δηλώσει ταχέως τις προθέσεις του, γεγονός που οδηγεί άμεσα την εικόνα και τα πράγματα στο περιθώριο της ερμηνείας. Η φύση δεν δρομολογείται για να περιγράψει συμβάντα, αλλά τον εσωτερικό ψυχισμό του ποιητικού υποκειμένου. Επικεντρώνεται συνήθως στην αποτύπωση ενός συναισθήματος, το οποίο υποβάλλεται βάσει της διάστασης διπολικών ή ανανταπόδοτων νοηματικά εικόνων που συνήθως ερμηνεύονται στον τρίτο στίχο και αναστέλλουν την αναγνωστική παρέμβαση:

6  
Σιωπηλό χιόνι  
σκέπασε την καρδιά μου  
είκοσι χρόνια.

12  
Απόψε η νύχτα  
μου συντρίβει το στήθος,  
μ' εξουθενώνει.

19.  
Τα γυμνά δέντρα  
ν' αποφεύγεις: θυμίζουν  
την ερημιά σου.

22  
Λάμπουν στον ύπνο  
αμείλικτα φεγγάρια  
τα δυο σου μάτια.

26.  
Φεγγαράκι της  
κόλασης ανατέλλει  
το πρόσωπό σου.

Στα «Άστεγα» περιλαμβάνονται όσα ποιήματα δεν βρήκαν σταθερό σημείο αναφοράς στις προηγούμενες ενότητες, ενώ η θεματολογία τους ποικίλει. Ίσως πρόκειται για την ενότητα με τα πιο καλοφτιαγμένα κατά το κλασικό παράδειγμα χάικου. Η εικονοποιία της φύσης άλλοτε αντανακλά τη ρεαλιστική της διάσταση και άλλοτε αποκτά συμβολική για να μεταδώσει ένα κυρίαρχο συναίσθημα του ποιητικού υποκειμένου. Η συγκίνηση της ανοιξιάτικης ανθοφορίας, η λυρική περιγραφή του ερωτικού νεανικού καημού, η επίδραση της φύσης στον ανθρώπινο ψυχισμό και η ένδειξη της αλληλεπίδρασης τους αποτελούν ίσως τα καλύτερα θέματα της ενότητας, μακριά από τον ρητορισμό και τον διδακτικό τόνο των άλλων ποιημάτων:

5 Τρυφερή νύχτα: κόρη πρέπει να κλαίει κάπου απ' αγάπη.	7 Αυγινή χλόη, δάκρυα χαράς μου φέρνεις μες στο Φλεβάρη.	21. Μες στους αγρούς της συμφοράς, αδάμαστο το άνθος σου, ποίηση.
6 Εφήβων έρωσ. Για τούτο έτσι ευωδιάζει απόψε η νύχτα;	8. Να σε φιλήσω που μάχεσαι το χιόνι πυράκιανθά μου.	29. Στόμα της νύχτας, που όλους θα μας ρουφήξεις, Σε καταγγέλλω.

---

## 5.2. Πλούσια εικονοποιία, νεοφορμαλιστικές τάσεις και στροφή στην ελληνική δημοτική παράδοση στα Χάικου και *Graffiti* του Τάσου Κόρφης.

---

Δέκα χρόνια μετά, ο Τάσος Κόρφης (ψευδ. Τάσου Ρομποτή, 1929-1994) θα εκδώσει τη συλλογή του *Πανσίλυπα: Σονέτα και Χάικου* (1987) και πέντε χρόνια αργότερα το μικρό βιβλιαράκι τσέπης *Μονόστιχα: 153 Graffiti* (1992).<sup>197</sup> Κερκυραϊκής καταγωγής, υπηρέτησε ως διακεκριμένος αξιωματικός του Πολεμικού Ναυτικού μέχρι την αποστράτευσή του το 1982. Έκτοτε αφοσιώθηκε αποκλειστικά στο πολυσχιδές λογοτεχνικό, μεταφραστικό και κριτικό του έργο.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Τάσος Κόρφης, *Πανσίλυπα: Σονέτα και Χάικου*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1987. Περιλαμβάνονται 19 Σονέτα και 24 Χάικου και του ίδιου, *Μονόστιχα, 153 Graffiti*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1992. Και οι δυο συλλογές περιλαμβάνονται στον τόμο του ίδιου, *Ποιήματα – Β'*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1997, 9-40 και 41-68. Στην ίδια συγκεντρωτική έκδοση περιλαμβάνονται και τα *Εγκώμια* του, *ό.π.*, 69-102. Όλες οι παραπομπές στα ποιήματά του προέρχονται από την τελευταία συγκεντρωτική έκδοση του έργου του.

<sup>198</sup> Για μια σύντομη ιχνηλάτηση του έργου του, βλ: Πέγκλη Γιολάντα, *Τάσος Κόρφης: Μονογραφία*, Αθήνα: Έσπερος 1990, όπου και συγκεντρωμένη η έως τότε σχετική με το έργο του ποιητή βιβλιογραφία. Πραγματική αδικία η μη εμπεριστατωμένη ανάλυση του έργου του.

Ο Κόρφης πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα με τη συλλογή διηγημάτων, *Ταξίδι χωρίς πολικό* (1955), προσφέροντας εξαρχής το βασικό θεματικό πυρήνα της δημιουργίας του: το ταξίδι, την γυναίκα, τον έρωτα, την γνώση, την ελευθερία της επιλογής του επιθυμητού τρόπου ζωής. Στην ποίηση, παρουσιάστηκε με τη συλλογή *Ημερολόγιο* (1963) και τις ακόλουθες *Ημερολόγιο 2* (1964) και *Ημερολόγιο 3* (1968), συγκεντρωμένες σε ένα τόμο με γενικό τίτλο *Ημερολόγιο*, το 1971. Πρόκειται για μια σειρά πεζών ποιημάτων, αποτυπώνοντας με λυρική ευαισθησία και εμπρεσιονιστική εικαστική διάθεση μεμονωμένα στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής ανθρώπων χαρακτήρων που κέντρισαν την παρατηρητικότητα του στο πέρασμα των ταξιδιών του. Αυτό που κεντρίζει τον αναγνώστη είναι η δημιουργία της αίσθησης της πραγματικής θαλασσινής εμπειρίας, χωρίς εξάρσεις και συναισθηματισμούς, αφού ο ποιητής κατορθώνει να μετουσιώσει το καθημερινό στη σφαίρα του ποιητικού.<sup>199</sup> Αποκορύφωμα και απολογισμός του ταξιδιού που προηγήθηκε πραγματοποιείται στα *Εργόχειρα* (1977), όπου στεριά και θάλασσα αρχίζουν να συνυπάρχουν αρμονικά, ενώ μικρά σύμβολα και διακοσμητικά μοτίβα παρμένα από εικόνες της φύσης και της καθημερινότητας ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια μας τους ενδόμυχους πόθους και τις επιθυμίες του ποιητή.<sup>200</sup>

Γενικότερα, πρόκειται για μια ποίηση που στο διάνυσμα του χρόνου αναπλάθει ένα κόσμο θαλασσινών εμπειριών μέσα από τη σκιαγράφηση ατμοσφαιρικών μεσογειακών τοπίων, όπου ο χαμηλόφωνος τόνος, η νοσταλγική διάθεση, το εσωτερικό βίωμα της μοναξιάς, η ατομική ευαισθησία και κάπου κάπου η ειρωνεία δημιουργούν την αίσθηση ενός ζεστού και εύφορου ποιητικού κλίματος.<sup>201</sup> Το ελεγειακό αυτό κλίμα πολλές φορές παραχωρεί τη θέση του στην υπαινικτική έκφραση χάριν της εκδήλωσης του παθιασμένου ερωτικού του πόθου και των ξαφνικών εκδηλώσεων φυγής από την πληκτική μονοτονία της ναυτικής ζωής. Αρχή και τέλος στην ποίησή του, αφενός ο έρωτας τόσο στην αγοραία όσο και στην ρομαντική εκδοχή του και αφετέρου η διαρκής αναζήτηση της γυναικείας παρουσίας, η οποία εξυμνείται σε όλες τις οντολογικές και μεταφυσικές της διαστάσεις. Κορύφωμα του συγκρασμού των συναισθημάτων του η θάλασσα, η ενατένιση της οποίας πυροδοτεί τη συγκινησιακή φόρτιση, το αίσθημα της αποξένωσης, της θλίψης, της πικρίας, της νοσταλγίας, της προσοχής στις δυστυχημένες πόρνες των λιμανιών. Η θάλασσα βρίσκεται στο μέσον της εσωτερικής του πάλης, φυλακή και συνάμα έξοδος ελευθερίας.<sup>202</sup> Με τα *Εγκώμια* (1993) πραγματοποιείται μια κατά

<sup>199</sup> Συγκεντρωμένες σήμερα οι συλλογές, στη δυσεύρετη έκδοση των Απάντων του ποιητή, Κόρφης, Τάσος, *Ποιήματα*, Αθήνα: Πρόσπερος 1983.

<sup>200</sup> Καραντώνης, Αντρέας, «Εργόχειρα: Τάσου Κόρφης», *Νέα Εστία*, 102 (1977), 1592-1594

<sup>201</sup> Παπακωνσταντίνου, Κ. Δημ., «Τάσος Κόρφης: «Ποιήματα», *Νέα Εστία*, ΝΖ', 1350 (1/10/1983), 1239-1242. Καραντώνης, Αντρέας, «Ημερολόγιο 3», *Νέα Εστία*, 87, 1026 (1/04/1970), 487- 488.

<sup>202</sup> Πέγκλη Γιολάντα, «Τάσος Κόρφης – Ρομποτής. Ένας πολυδιάστατος πνευματικός άνθρωπος», *Η λέξη*, 125 (1-2/1995), 81-85

μέτωπο επίθεση στον χρόνο που κυλά αντίστροφα. Το γενετήσιο ένστικτο του έρωτα δρομολογείται ως κατασταλακτικό όπλο επίθεσης εναντίον του θανάτου. Ο έρωτας προβάλλεται σε πρώτο πλάνο με διάθεση εικαστική και με τρόπο γλαφυρό και τολμηρό σε σημείο που να γίνεται ορατή η προσπάθεια του ποιητή να προκαλέσει αστραπιαία συγκινησιακά σοκ.<sup>203</sup>

Μεταξύ αυτών των συλλογών και των άλλων πεζών του κειμένων πραγματοποιείται και η στροφή προς τις αυστηρές μορφολογικά φόρμες. Ο Τάσος Κόρφης, σημαντικός μεταφραστής έργων του Πάουντ, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από την ποίηση του Ντίνου Χριστιανόπουλου και τον κύκλο της *Διαγωνίου* και επί σειρά ετών ανθολόγος των νέων ποιητών του καιρού του, είναι αδύνατον να μην παρατήρησε τη στροφή προς την ολιγόστιχη ποίηση, η οποία άρχισε δειλά να εμφανίζεται συστηματικά από τη δεκαετία του 1970. Κοντά σε μικρόστιχα ποιήματα της περιόδου, πρέπει να του κέντρισε το ενδιαφέρον και η ιαπωνική φόρμα των χάικου σε μια εποχή που ολοένα αυξάνεται το ενδιαφέρον για την ιαπωνική ποίηση. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι από τον εκδοτικό του οίκο «Πρόσπερος» εκδόθηκε η πρώτη ελληνική μελέτη για την ιαπωνική ποίηση και ζωγραφική.<sup>204</sup> Ο συνδυασμός σονέτων και χάικου και αφετέρου το ενδιαφέρον για την ακαριαία μονόστιχη και δίστιχη ποίηση, οδηγεί ξεκάθαρα στους πειραματισμούς της ποιητικής γενιάς του '70, η οποία στα ίδια χρόνια έδειξε ενδιαφέρον για την ανανέωση του στίχου με την επιστροφή στις παραδοσιακές αυστηρές ποιητικές φόρμες.

Τα χάικου του, αν και δεν τηρούν πιστά τους μορφολογικούς κανόνες, μεταφέρουν άρτια το κλίμα της κλασικής ιαπωνικής ποίησης. Τα βασικά χαρακτηριστικά των αντιθέσεων, της προσφυγής στα τοπία της φύσης, της πρόκλησης ενός ακαριαίου αισθήματος αξιοποιούνται έξοχα, αντανakλώντας όλο τον συναισθηματικό κόσμο του ποιητή των προηγούμενων συλλογών. Αποτελούν στην πραγματικότητα ασκήσεις ποιητικού ύφους, που στις καλύτερες στιγμές αγγίζουν τα όρια του αισθητικά πραγματωμένου:

Άιαρπη νύχτα,  
τι περιμένεις να σου φέρει  
ο αποσπερίτης; (33)

Στα λασπονέρια  
της στραγγισμένης λίμνης  
έντομα βουίζουν. (34)

Χρόνια φευγάτη.  
Ανάμεσα στα χέρια μας  
ένα ποτάμι. (35)

Χρόνια φευγάτη.  
Η λεύκα που φύτεψε  
γεμίζει πουλιά. (36)

<sup>203</sup> Πέγκλη, Γιολάντα, «Εγκώμια», *Διαβάζω*, 338 (22/06/1994), 27-29

<sup>204</sup> Αναφέρομαι στη μελέτη της Κλαιρης Παπαπαύλου, *Ποίηση και Ζωγραφική στην Ιαπωνική Τέχνη: Ο Μπασό και το «Ανεμοδαρμένο Ταξίδι»*, Αθήνα: Πρόσπερος 1988.

Η φύση στα χάλικου του Κόρφη πηγάζει από τον κόσμο της πραγματικότητας. Η φαντασία έχει υποχωρήσει για να δώσει το προβάδισμα στη συγκίνηση. Το αίσθημα του χρόνου που κυλά και χάνεται, η αξιοπρεπής εγκαρτέρηση του θανάτου, η σιωπηλή αγωνία για το μέλλον προβάλλεται μέσα από τις μεταφορικές αντανάκλασεις της φύσης στον ψυχισμό του ποιητή. Τοπία βυθισμένα στη σιωπή, μια σιωπή σπαρακτική, συνδυασμένη με αργόσυρτα πλάνα στατικών εικόνων που πριμοδοτούν τη στοχαστική διάθεση του ποιητή. Η επιτυχία των χάλικου έγκειται στη σύλληψη της μεμονωμένης στιγμής, γι' αυτό και ο κόσμος που απεικονίζεται δεν μοιάζει πλαστός, αλλά βγαλμένος μέσα από την επίμονη παρατήρηση. Στη θέση του ποιητή κάλλιστα μπορεί να βρεθεί οποιοδήποτε, αποκομίζοντας ευθύβολα το αίσθημα της πρωτογενούς συγκίνησης από την επαφή με τις εικόνες της φύσης:

Πάνω σε τάφους  
σπόροι πληγώνουν τη γη.  
πληγή και κρίνος. (36)

Θεματικά τα χάλικου περιστρέφονται γύρω από το ερωτικό πάθος, το αίσθημα της στωικής εγκαρτέρησης του άλλου, τη στοχαστική ενατένιση του παρελθόντος, την αγωνία του μέλλοντος και την ανεύρεση καταφυγίου στις εύφορες κοιλάδες της φύσης και της ίδιας της τέχνης. Δεν θα βρούμε ίχνος λεκτικής ή εκφραστικής επιτήδευσης. Το υπόβαθρο των χάλικου είναι καθαρά ρεαλιστικό και αυτό φέρνει τον ποιητή πολύ κοντά στην κλασική παράδοση του ιαπωνικού είδους. Όλες οι εικόνες δημιουργούν την αίσθηση ότι αποτελούν στιγμιότυπα της προσεκτικής παρατήρησης του ποιητή. Τα πλάσματα της φύσης και ιδιαίτερα οι γυναικείες παρουσίες που παρελαύνουν στα χάλικου του αντιμετωπίζονται με τρυφερότητα και αποτυπώνονται με λυρική ευαισθησία. Ο τόνος της ανθρώπινης αξιοπρέπειας κυριαρχεί έναντι κάθε άλλου ατομικού πάθους:

Άγουρη κόρη,  
μην πατάς στο διάβα σου  
ώριμα στάχυα. (38)

Εγκράτεια, υπομονή, ειλικρίνεια, ευθύτητα είναι τα χαρακτηριστικά που επικρατούν στην ώριμη αυτή εποχή της δημιουργίας του ποιητή και αποτυπώνονται ξεκάθαρα στα τρισίχα οικοδομήματά του. Το σπουδαιότερο όλων είναι ότι τα χάλικου του αναβλύζουν ζωή και ενέργεια και αποτελούν ισχυρούς δείκτες ενός ανήσυχου πνεύματος που δεν συμβιβάζεται και δεν ικανοποιείται στο πέρασμα του χρόνου:

Μεγάλη λέξη  
το ανικανοποίητο  
νικάει το χρόνο. (40)



Από την ίδια ενασχόληση προέρχονται και τα ύστερα *Graffiti* του Κόρφη, στα οποία είναι φανερή η επίδραση της ισπανικής γκρεγκερίας, των *Μονόχορδων* του Γιάννη Ρίτσου, των «Μονόξυλων» του Μιχάλη Γιαννά και των δίστιχων του Ντίνου Χριστιανόπουλου, για τα οποία θα κάνουμε λόγο στη συνέχεια. Ωστόσο, είναι σημαντικό να ειπωθεί πως δέκα χρόνια νωρίτερα στον κύκλο της *Διαγωνίου* είχε περισυλλέξει ο ποιητής μια σειρά λαϊκών δίστιχων ποικίλης θεματολογίας που χαρακτηρίζονται για τον αφοριστικό, στοχαστικό, περιπαιχτικό και πολλές φορές δραματικό τους τόνο.<sup>205</sup> Το ενδιαφέρον έγκειται αφενός στη συντομία και στην ταχύτητα με την οποία μεταφέρουν το βαθύτερο νόημά τους και αφετέρου στη σύγχρονη – άκρως μοντέρνα εικονιστική αντίληψη με τα οποία τα συσχέτισε ο ποιητής. Παράλληλα, δεν πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε την άμεση σύνδεση με το μεταφραστικό έργο του Κόρφη στον Πάουντ, και ιδιαίτερα τη μετάφραση της συλλογής *Lustra* (1916), η οποία περιέχει τα πρώιμα εικονιστικά και βορτικιστικά ποιήματα του ποιητή, τα οποία δημοσίευσε κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα στον περιοδικό τύπο της εποχής.<sup>206</sup>

Τα *Graffiti* του Κόρφη παραπέμπουν σε εικόνες που αστικού τοπίου, οι οποίες έρχονται σε ευθεία αντιπαράβολή με το νοηματικό τους φόρτο που ανακαλεί μνήμες του φυσικού κόσμου. Η ακαριαία εντύπωση προκαλείται εξωκειμενικά. Αυτή είναι η καινοτομία που φέρνει ο Κόρφης μέσω της σύγκρουσης της αλλοτριωμένης αστικής ατομικής διάνοιας με το λυρικό περιεχόμενο αξιών του παρελθόντος που ενεδρεύουν στον πυρήνα αυτών των ακαριαίων μονόστιχων. Πρόκειται για στίχους που ξεχειλίζουν από εικόνες της φύσης, αναπαραστάσεις ενός ειδυλλιακού κόσμου που λειτουργεί άλλοτε ως καταφύγιο της πληγωμένης ατομικής ύπαρξης, άλλοτε ως τόπος φυγής και άλλοτε ως κινητήριο δύναμη λειτουργίας των μηχανισμών της μνήμης που μεταφέρουν το αίσθημα της μελαγχολίας και της θλίψης. Ο έρωτας, ο χρόνος, ο θάνατος είναι μερικά από τα κομβικά θέματα που θίγουν επανειλημμένα τα *Graffiti* του:

Ήσυχη απόψε η θάλασσα! Τους ναυαγούς μετράει. (43)

Άιαμπτη νύχτα μάθε με πώς να πεθαίνω μόνος. (43)

Μποστάνι πλούσιο ο κόρφος σου χίλια πουλιά χορταίνει. (43)

Μικρού πουλιού κελάηδημα σε ρημαγμένο κήπο. (45)

Την ησυχία μου κέρδισα στην αταξία της φύσης. (46)

Πετούν πουλιά απ' τα μάτια σου, τα μπράτσα σου καρπίζουν (46)

<sup>205</sup> Κόρφης, Τάσος, *Λαϊκά Δίστιχα – Σειρά Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Πρόσπερος 1977

<sup>206</sup> Pound, Ezra, *Lustra*, (μτφρ.) Κόρφης, Τάσος, Αθήνα: Πρόσπερος, 1977 και μετέπειτα, Pound, Ezra, *Ποιήματα: Ripostes - Lustra - Cathay*, (μτφρ.) Κόρφης, Τάσος, Αθήνα: Πρόσπερος 1987. Πρόκειται για μεταφράσεις που έλαβαν εξαιρετικές κριτικές και θεωρήθηκαν ισάξιες με τις προσπάθειες του Γ. Σεφέρη, βλ: Καραντώνης, Αντρέας, *ό.π.*, 1592-1594.

Τον προδώσε κι η θάλασσα, του αρνήθηκε ένα τάφο (48)

Ο Κόρφης μπορεί να τα παρουσιάζει στο κοινό κάνοντας χρήση ενός νεωτερικού τίτλου που παραπέμπει σε ξένη επίδραση, ωστόσο το ίδιο το μέτρο τους σε περισσότερα από τα μισά *Graffiti* αποκαλύπτει τη γραφή τους σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, προσαρμόζοντας με αυτόν τον τρόπο τη νεοελληνική παράδοση στη σύγχρονη μοντέρνα δημιουργία. Κατ' ένα τρόπο, ο Κόρφης καταβάλλει μια προσπάθεια να ανακαλέσει τις μνήμες του αναγνωστικού κοινού από τη δημοτική και λαϊκή παράδοση, ενταγμένη όμως σε ένα εντελώς νεωτερικό αστικό περιβάλλον πρόσληψης. Γι' αυτό το λόγο η θεματολογία τους ποικίλει, αναφερόμενη σε όλο το φάσμα των ανθρώπινων πράξεων, όπως και η έκφραση τους βασίζεται στην αναπαραγωγή των γνώριμων και απλοϊκών εκφραστικών μέσων της παραδοσιακής λαϊκής στιχογραφίας:

Κρίνο της νύχτας πέθανες, πριν σε προδώσει μέρα. (47)

Το φίδι δε με πλάνεψε, μα το σγουρό σου ρόδο. (49)

Σαν σχοινοβάτης θ' ανεβώ να κλέψω τα όνειρά σου. (49)

Δεν πέφτουν χιόνια τ' ουρανού αλλά πουλιά σφαγμένα. (51)

Θαλάσσωσαν τα δάκρυά σου, πνίγηκε το καράβι. (53)

Τυφλό σκουλήμι γέννησε μιάν άσπρη πεταλούδα (62).

Η ευθύβολη μεταφορά και η παρομοίωση, η πολυσήμαντη μετωνυμία, το παιχνιδισμα μεταξύ οπτικών, ηχητικών και κινητικών εικόνων, η προσοχή του ποιητή στην απροσδόκητη αναπαραστάση συμβάντων, είναι που χαρίζουν ζωντάνια και παραστατικότητα σε αυτούς τους ολιγόστιχους στίχους. Ο Κόρφης εκμεταλλεύεται κάθε δίδαγμα από τις εικονιστικές και βορτικιστικές θεωρίες του Πάουντ, οι οποίες βασίζονται στην κεντρική θέση της δημιουργίας ακαριαίων και ατόφιων νοηματικά εικόνων. Ο ποιητής, προχωρώντας ένα βήμα περισσότερο, φαίνεται πως συγχωνεύει τις μοντερνιστικές θεωρίες με την ελληνική ποιητική παράδοση, επαναφέροντας στο προσκήνιο τη χαμένη λυρική ευαισθησία που αναζητούσαν εδώ και είκοσι χρόνια οι ποιητές της γενιάς του '70.

### 5.3. Μεσογειακό βάθος, φυσιολατρία και ερωτικά άλγη στα λυρικά χάικου του Γιώργη Παυλόπουλου.

Στο ίδιο κλίμα και στην ίδια εποχή, άλλα με ένα εντελώς ιδιαίτερο και επιτυχημένο τρόπο εντάσσονται τα ετεροχρονισμένα χάικου του Γιώργη Παυλόπουλου (Πύργος Ηλείας, 1924 - 2008). Αν και ποιητής της Α' Μεταπολεμικής γενιάς που καθυστερημένα κατέθεσε την πρώτη του συλλογή *Το Κατώγι* (1971), ενταγμένος στο κλίμα της γενιάς που βίωσε τις μετακατοχικές συνέπειες του εμφυλίου πολέμου και συμμετείχε ενεργά στα ιστορικά γεγονότα,<sup>207</sup> στις ύστερες συλλογές του φαίνεται πως εναρμονίζεται με το κλίμα της υπαρξιακής αναζήτησης που ακολούθησε η Β' Μεταπολεμική γενιά, στους πειραματισμούς της οποίας ανήκουν και τα χάικου του. Οι πικρές μνήμες και οι εφιάλτες, ο τόνος της θλίψης και της ματαιότητας του αγώνα, η απελπισία και η τραγικότητα ορισμένων μορφών, το αίσθημα του ανικανοποίητου παρελθόντος που ξεπροβάλλει σποραδικά, είναι μερικοί από τους επανερχόμενους αναβαθμούς της ποιητικής του, ενώ το αίσθημα του φόβου που επικρατεί στις δυο πρώτες συλλογές αντικαθίσταται σταδιακά στις επόμενες συλλογές του από το λυτρωτικό αίσθημα του έρωτα και της ευεργετικής λειτουργίας της ποίησης.<sup>208</sup>

Με τα *Τριανταρία Χαϊκού* (1990) και την ενότητα «Χάικου» από τη συλλογή *Να μη τους ξεχάσω* (2008)<sup>209</sup> επανέρχεται ρητά στο θέμα του έρωτα, ενός έρωτα που έρχεται ως αντίβαρο στα επαχθή γεγονότα που συνέτριψαν τον ψυχισμό του, καθώς και στο θέμα της αναλλοίωτης στο χρόνο αγάπης. Τυπικός στη διατήρηση της μορφής, αλλά απελευθερωμένος από τις τυπικές τεχνικές του είδους, ο Παυλόπουλος επικεντρώνεται σε στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής αντιμετωπίζοντας το υλικό του σαν φωτογράφος ή σκηνοθέτης. Τα χάικου του μοιάζουν με κινηματογραφικά καρτέ του Ταριόφσκι ή με τη λάμψη της προσεκτικής φωτογράφισης δίχως φιλμ που παρατήρησε ο Μπάρτ στα κλασικά χάικου:

33 Ακίνητοι. Σαν  
να φωτογραφήθηκε  
η Γη για πάντα.

Είναι αριστοτεχνικός ο τρόπος με τον οποίο απαθανατίζει ο ποιητής τη μεμονωμένη στιγμή. Πρωταγωνιστής σε αυτά τα χάικου είναι το ερωτικό αντικείμενο του πόθου, μια γυναίκα που αποθεώνεται εσωτερικά και εξωτερικά, με το δευτεραγωνιστή να αναλώνεται σε ένα

<sup>207</sup> Μεντή, Δώρα, *Μεταπολεμική Πολιτική Ποίηση: Ιδεολογία και Ποιητική*, Αθήνα: Κέδρος 1995, 25-29.

<sup>208</sup> Παπαγεωργίου, Γ. Κώστας, «Πίκρα και φόβος με κοινωνικές διαστάσεις», *Διαβάζω*, 46 (Σεπτέμβρης- Οκτώβρης 1981), 94-96

<sup>209</sup> Παυλόπουλος, Γιώργης, *Ποιήματα 1943-2008*, Κριτσέλη Γιώτα (επιμ.), Αθήνα: Κίχλη 2017

ατέρμονο κυνήγι αναζήτησης του ερωτικού πάθους, να βιώνει την προσμονή, την απόρριψη ή την ηδονή από το άπληστο ερωτικό του πάθος:

3  
Πάλι το δρόμο  
γυμνή στο παράθυρο  
κρυφοκοιτάζει.

9  
Κούμαρο μέλι  
κι ο κότσυφας άπληστος  
ο κερρομύτης.

11  
Δες! Δυο κουνούπια  
στο καφούλι της βόμπας  
κάνουν έρωτα.

Το ανθρώπινο βίωμα βρίσκει την αντανάκλασή του στον κόσμο της φύσης. Όλη η συλλογή αποτελεί ένα απόσταγμα πολιτισμικού μεσογειακού βάθους. Ο ποιητής, επιθυμώντας να προβάλλει την πρωτογενή δύναμη του ερωτικού συναίσθηματος, στρέφει το φακό του στον κόσμο της φύσης, των ζώων, ακόμη και των πιο μικρών της εντόμων, για να προβάλλει μέσα από τον μικρόκοσμο την πρωτοκαθεδρία του έρωτα, ως βασικό στοιχείο της ζωτικής ορμής των όντων. Άλλοτε πάλι ο κόσμος των ζώων δρομολογείται ποιητικά για να αναδείξει τον νομοτελειικό κανόνα ανακίνησης της ζωής:

15  
Σπουργίτης φονιάς  
σκοτώνει τον τζίτζιρα  
κι αυτός τραγουδάει.

28  
Γελάει ο λύκος.  
κάτι του ψιθύρισε  
στ' αυτί τ' αρνάκι.

Χαρακτηριστική είναι η ευαισθησία και το χιούμορ με τα οποία ο ποιητής αντιμετωπίζει τη φυσική νομοτέλεια του περιβάλλοντος. Στο πρώτο χάικου, ο ποιητής, δραματοποιεί μια σκηνή ενός καθημερινού φονικού της φύσης, απεικονίζοντας την τραγική φιγούρα ενός τζίτζικιού, το οποίο παρότι έχει συνείδηση της αδυναμίας αντίστασης στις ορέξεις του σπουργιτιού, αυτό συνεχίζει να τραγουδάει, αναδεικνύοντας το αίσθημα της κυριαρχίας του αισθήματος της συντήρησης για τη συνέχιση της ζωής της τροφικής αλυσίδας. Αντίστοιχα, είναι χαρακτηριστική η σαρκαστική ειρωνεία με την οποία αντιμετωπίζει τη σχέση λύκου και αρνιού.

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό στα χάικου του Παυλόπουλου είναι η χρήση της τεχνικής της υποβολής. Πολλά τοπία χάνονται μέσα στο ημίφως, κατακλύζονται από ομίχλη ή περιβάλλονται από μια αίσθηση ονειρική, μεταδίδοντας το αίσθημα της αγωνίας, της μοναξιάς ή της στοχαστικής αναζήτησης.

17  
Άκουγα κουπιά  
χωρίς να βλέπω βάρια  
μέσα στο πούσι.

Άλλοτε πάλι παρατηρούμε την αριστοτεχνική χρήση της τεχνικής αντιπαράθεσης των εικόνων, ώστε να αναδειχθεί μια αβασάνιστη και δραματική αλήθεια είτε μέσω της υποβολής είτε μέσω της σαρκαστικής ειρωνείας:

16  
Σταυροί στην πλαγιά  
κι η θάλασσα πιο κάτω  
λάμπει στον ήλιο.

30  
Φτωχό κόκαλο  
στην άμμο της ερήμου  
με τόσο ύφος.

Εικόνες που κατά κύριο λόγο βασίζονται στη χρήση των αντιθέτων. Στα πλείστα χάικου ξεπροβάλλει μια παρθένα φύση, ανακαλώντας στη μνήμη μας γνωστές αναπαραστάσεις ελληνικών τοπίων. Ο θάνατος και το ημίφως που περιβάλλει το νεκροταφείο έρχεται σε ευθεία αντιπαράβολή με την απαστράπτουσα θάλασσα που συμβολίζει την αγέρωχη ζωή. Ο ποιητής φανερώνει την επίγνωση του τέλους της ανθρώπινης ύπαρξης λόγω της παντοδυναμίας της φύσης, η οποία στέκεται αδιάφορη απέναντι στο ανθρώπινο δράμα. Για τον ποιητή, η ζώσα ύπαρξη δεν έχει καμία δυνατότητα διαφυγής από την προκαθορισμένη μοίρα της, γι' αυτό και η φύση δεν παρουσιάζεται στην εκδικητική της διάσταση, αλλά στην προκαθορισμένη νομοτελειακά στάση της απέναντι στα πλάσματά της. Ο άνθρωπος εναπόκειται στους νόμους της και το μόνο εργαλείο για να αντιμετωπίσει τη δραματική επιβολή τους είναι να τους περιπαίξει εγκεφαλικά, απολαμβάνοντας παράλληλα τις αδυναμίες της:

18  
Θάλασσα χλωμή,  
με την ψόφια ουρά της  
παίζουν τα παιδιά.

21  
Στον Ν.Δ.Τ.  
Άχνα δε βγάζω  
θαλασσινό μου αηδόνι  
να σε ακούω.

4  
Γέρικο δέντρο  
γέρνει στο ποταμάκι  
γεμάτο πουλιά

Άνθρωπος και φύση αλληλοεπιδρούν ελεύθερα. Η φύση, το τοπίο, τα ζώα και τα πουλιά με τις χαρακτηριστικές του ιδιότητες χαρίζουν απλόχερα τις δυνατότητες τους στον άνθρωπο, ακόμη κι όταν παρουσιάζουν αδυναμίες. Η φύση τόσο στις ενεργητικές όσο και στις παθητικές τις εκφάνσεις, όταν ο άνθρωπος σέβεται τις αδυναμίες της και τις ομορφιές της, μεταφέρει αυτόματα το πολυπόθητο αίσθημα της ευτυχίας.

Συνοψίζοντας, τα χάικου του Παυλόπουλου αποτελούν ασκήσεις στο λιτό και επιγραμματικό ύφος του είδους. Παρότι ακολουθούν πιστά τους μορφολογικούς κανόνες και στις καλύτερες στιγμές κερδίζουν τον αναγνώστη με την αφέλεια και την αγνή σχεδόν παιδικότητά τους, πολλά από αυτά δεν απηχούν την ίδια αίσθηση του αισθητικά πραγματωμένου, ειδικότερα μιλώντας για τα χάικου από τη συλλογή, *Να μην τους ξεχάσω*. Τα χάικου του ποιητή αποτελούν εν γένει εικαστικές αποτυπώσεις ενός ανθρώπινου ψυχισμού που αντιμετωπίζει με ειλικρίνεια το ερωτικό του πάθος. Σε όσα χάικου κυριαρχούν οι αναπαραστάσεις της φύσης, όντας και τα πιο επιτυχημένα, αναγνωρίζεται η ποιητική ιδιοσυγκρασία ενός φυσιολάτρη

ποιητή που αποτυπώνει λυρικά και στις ρεαλιστικές του διαστάσεις το μεσογειακό βάθος του ελληνικού φυσικού τοπίου, αντανακλώντας στις εικόνες του τον ατομικό του ψυχισμό.

---

#### 5.4. Οι ελληνοκεντρικές μικρογραφίες των θεματικών τοπίων της ποίησης του Γιώργου Γεωργούση: Μια ιδιότυπη πρόσληψη της ιαπωνικής φόρμας.

---

Μετάωρη μεταξύ της Α' και Β' Μεταπολεμικής Γενιάς και της Γενιάς του '70 βρίσκεται η ποιητική παρουσία του Γιώργου Γεωργούση (Αθήνα, 1941-2017). Πρόκειται για εξαιρετικά πολύγραφο ποιητή, ο οποίος από την πρώτη του εμφάνιση με τη *Νυκτιλύκη* (1966) έως την τελευταία του με *Τα τετράστιχα του ξενώνα* (2016), μετρά τριάντα τέσσερις ποιητικές συλλογές, μερικές λιγοστές έξοχες μεταφράσεις από την αρχαιοελληνική γραμματεία και την ισπανική ποίηση και αρκετά δοκίμια με πυρήνα αναφοράς την ποίηση. Η κατά μακρά διαστήματα ποιητική αποχή και η συνακόλουθη καταιγιστική εκδοτική επιστροφή, από το 1966 στο 1984 με τις *Επιστροφές* και από εκεί σε αλλεπάλληλες εκδόσεις έως την *Παλινωδία* (1989) και ακολούθως από εκεί στα *Στίγματα* (1999) και σε συνεχόμενες εκδόσεις μέχρι τον θάνατό του, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην καθυστερημένη αποτίμηση του έργου του, η οποία ξεκίνησε δειλά στις αρχές της νέας χιλιετηρίδας. Συνακόλουθο αποτέλεσμα αυτών είναι η αδυναμία ένταξής του σε μια συγκεκριμένη ποιητική γενιά με ενιαία θεματικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά.<sup>210</sup>

«Φαινομενικά ανένταχτος ή υπερχρονικά ενταγμένος», όπως τον χαρακτηρίζει ο κύριος μελετητής του έργου του Θεοδόσης Πυλαρινός, το βέβαιο είναι πως πρόκειται για ένα ποιητή με ενιαίο και αδιάσπαστο σχέδιο ποιητικής στο οποίο βαθμηδόν αναζητά διέξοδο από τις βαθύτατες υπαρξιακές και φιλοσοφικές αγωνίες που τον κατατρέχουν. Με πυξίδα αναφοράς και πλοηγό την ποίηση, ο Γεωργούσης διερευνά το νόημα της ύπαρξης μέσω της ερμηνείας του θανάτου.<sup>211</sup> Αυτή η αγωνιώδης περιπέτεια ανακάλυψης του επερχόμενου, αναπότρεπτου και συνάμα αδιόρατου τέλους της ανθρώπινης ύπαρξης αποκρυσταλλώνεται στις πολλαπλές

---

<sup>210</sup> Παπαγεωργίου, Γ. Κώστας (επιμ.), *Η Ελληνική ποίηση, Στ' – Η Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά*, Αθήνα: Σοκόλης, 2002, 98-99, 570 και 575.

<sup>211</sup> Το ενδιαφέρον για τον Γιώργο Γεωργούση γνωρίζει την τελευταία δεκαπενταετία σημαντικό φιλολογικό ενδιαφέρον. Για μια πρώτη και συνολική παρουσίαση του έργου του, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *Ο ποιητής Γιώργος Γεωργούσης*, Αθήνα: Σοκόλης, 2017, 12 τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για την άμεση ανταπόκριση του σε διάφορα ζητήματα γνωριμίας με το έργο του ποιητή.

μεταμφιέσεις ενός πανικού που προσπαθεί να καταστείλει μέσα από την αρωγή της μνήμης, η οποία είναι φορέας εμπειριών, γνώσης και στοχαστικών αναζητήσεων.<sup>212</sup>

Εξαρχής ο μελετητής της ποίησης του Γεωργούση κατανοεί τη βαθύτατη επιθυμία του ποιητή να συνταχθεί στο άρμα των ποιητών εκείνων που χαρακτηρίζονται για τη λογιόσυνη τους, τη στενή τους σχέση με την ελληνική γλώσσα και την αρχαιότητα, τη μοναχική αυτή πορεία στα δύσβατα μονοπάτια της πολύτροπης ποιητικής παράδοσης που δεν έχει άλλο στόχο παρά να αναμετρηθεί με το παρελθόν της διάνοιας του ελληνισμού ανά τους αιώνες, ώστε να εκφράσει την υπαρξιακή αγωνία για τη συνέχεια μέσα από την αποδοχή της απώλειας και την κατανόηση του θανάτου. Το σχέδιο του Γεωργούση μπαίνει σε εφαρμογή ήδη με την παρθενική εμφάνιση της *Νυκτιλόκης*, παρουσιάζοντας μια ώριμη και στοχαστική ποιητική υπόσταση, όπου την πρωτοκαθεδρία κατέχουν χαρακτηριστικά όπως ο ερμητισμός, η σκοτεινότητα, η αυστηρότητα, η λιτότητα, το εξαιρετικά εκλεπτυσμένο και ενιαίο ύφος, η γλωσσοπλαστική δεινότητα, η επίδειξη ενός αρκετά υψηλού πνευματικού υπόβαθρου, η συγκρατημένη συγκίνηση, κ.ά. Μπορεί η πρωτοτυπία χρήσης σπάνιων συμβόλων να τον ξεχωρίζει μεταξύ των συνομήλικων ποιητών, ωστόσο είναι εμφανής η παρουσία ποιητών με τους οποίους ο ποιητής δηλώνει την ιδιοσυγκρασιακή του ταύτιση και την κοινή σε ένα βαθμό ποιητική βιοθεωρία του. Από τον Καβάφη δανείζεται την ιστορική προοπτική, από τον Σεφέρη το πρότυπο του αστού poeta docti με την γαλήνια απαισιοδοξία και τη μυθική μέθοδο, από τον Ελύτη την εικαστική αναπαράσταση του φυσικού περιβάλλοντος και από τον Τάκη Σινόπουλο την κινηματογραφική πορεία προς τον θάνατο.

Κεντρικός θεματικός άξονας της ποιητικής του Γεωργούση αποτελεί η πορεία του ελληνισμού στον χρόνο. Την πρωτοκαθεδρία στην αποκρυστάλλωση των γεγονότων στα ποιήματά του κατέχει η μνήμη ως αντίδοτο του θανάτου, η οποία άλλοτε επιστρατεύεται ως εργαλείο ανάκλησης ή συνειδητοποίησης στιγμών του παρελθόντος και άλλοτε ως μηχανισμός μεταφοράς στον χωροχρόνο, ώστε ο ποιητής να δώσει το κατάλληλο παράδειγμα προς αποφυγή στον άνθρωπο που εγκλωβίζεται στην επίγεια παροδικότητα και που αδυνατεί να κατανοήσει τη μετάσταση στο επέκεινα. Το τρίδημο μνήμη, νοσταλγία, λήθη κατ' αντιστοιχία του πλέγματος, ζωή – νόηση - θάνατος συνιστά μια άλλη εκδοχή της λειτουργίας της μνήμης. Η μνήμη, στηριζόμενη στη νόηση η οποία βοηθά την αναπαραστατική ικανότητα του ανθρώπου, αντιμάχεται τη λήθη, όπως η ζωή τον θάνατο. Η μνήμη, ωστόσο, στο διάnuσμα του χρόνου γίνεται ολοένα και πιο ατονική, καθώς φθείρεται, όπως φθίνει αντίστοιχα και η ζωή, οδηγώντας

<sup>212</sup>Βογιατζόγλου, Η. Βάσος, «Οι πολλαπλές μεταμφιέσεις ενός πανικού: Γιώργος Γεωργούσης (Νύξεις και σκέψεις σε μια πραγματεία θανάτου)», στο *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2007, 29-42.

στη λήθη του θανάτου ή στο αδιόρατο Τίποτα. Με αυτόν τον τρόπο η μνήμη λειτουργεί ιαματικά, εφόσον θεραπεύει την υπαρξη από τη βασανιστική σχέση εξάρτησης - εξαπάτησης της μνήμης.

Συνακόλουθα σημαντική μνεία πρέπει να γίνει στη σημασία του χρόνου λόγω της αμφίδρομης σχέσης του με τη μνήμη. Τιμές δεν αποδίδονται μόνο σε ότι αντέχει, διαρκεί ή διαπερνά τα σκοτάδια της λήθης, αλλά και στις πληγές, τις αποτυχίες και την ίδια τη φθορά. Παρά ταύτα, το σημαντικότερο όλων είναι ότι ο χρόνος αποτελεί για τον ποιητή την απτή απόδειξη της μακράς και αδιάσπαστης πορείας του ελλητισμού, και ως εκ τούτου ο ποιητής δεν διστάζει να συμπεριλάβει γεγονοτολογικά όλες τις στιγμές άνθισης και κάμψης του, αφού αυτές είναι που διαμορφώνουν και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ανθρώπων του. Ωστόσο, ο αναγνώστης δεν πρέπει να έχει την εντύπωση πως τα γεγονότα αναφέρονται άμεσα, αλλά κρυπτικά, πίσω από ένα κατασκευασμένο σκηνικό, το οποίο αναπαριστά την πολυησία του αρχιπελάγους στις γνώριμες αναπαραστάσεις μας τόσο μέσα από την ίδια την ιστορία όσο και από την ποίηση της «γενιάς» του '30. Η ιστορία διέρχεται στα μάτια μας μέσω της μυθοποίησης των γεγονότων. Ο ποιητής, μετατρέποντας τα ιστορικά γεγονότα σε μύθους, προσδίδει σε αυτά πολύσημους συμβολισμούς, ανάγοντάς σε οικουμενικό το νοηματικό τους απόσταγμα. Πολύ αργότερα, ο ποιητής θα μεταβεί στο προσωπικό του μυθικό τοπίο, τον Παρνασσό, τον ορεσίβιο τόπο καταγωγής του, χτίζοντας εκ νέου το δικό του κέντρο του σύμπαντος. Η θλίψη, ο πόνος, η σιωπή, η μοναξιά, συναισθήματα συνδεδεμένα στενά με την ελληνική ψυχοσύνθεση, είναι που προβάλλονται σε πρώτο πλάνο.

Δεκαεννιά χρόνια μετά από μια περίοδο μακράς απουσίας, ο Γεωργούσης θα επανέλθει με τη συλλογή *Επιστροφές* (1984), ανακεφαλαιώνοντας ουσιαστικά τα θέματα που έθεσε διάσπαρτα στη *Νοκτιλόκη*.<sup>213</sup> Το διάστημα αυτής της μεγάλης παύσης, αφενός μπορεί να εξυπηρέτησε τις βιοτικές ανάγκες του ποιητή, αφετέρου δε του χάρισε την ευκαιρία να αναλογιστεί και να διαμορφώσει την προσωπική του ταυτότητα. Φαίνεται πως αποτέλεσε συνειδητή επιλογή η γενναία απόσταση από τις τρεις ποιητικές γενιές που γειτόνευε ηλικιακά και ιδιοσυγκρασιακά, καθώς διαισθάνονταν τους ελλοχεύοντες κινδύνους ενός ενδεχόμενου γενεαλογικού στρατωνισμού<sup>214</sup>. Ακολουθώντας έναν ανένταχτο δρόμο και κρατώντας μια ειλικρινή στάση απέναντι στις κοσμολογικές θεωρήσεις περί θανάτου, θα κρατήσει γενναία απόσταση από τα ιστορικά και κοινωνιολογικά θέματα της τρέχουσας εποχής. Στο προσκήνιο εμφανίζονται αισθήματα αδυναμίας άρθρωσης λόγου, τα οποία επεξηγούν τις αιτίες της μεγάλης

<sup>213</sup> Για μια σύντομη παρουσίαση της συλλογής, Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 31-37.

<sup>214</sup> Γεωργούσης, Γιώργος και Κανδύλας Θανάσης, «Συνομιλία του Γιώργου Γεωργούση με τον Θάνο Κανδύλα», *Πάροδος*, 20 (2008), 2459-2470, για τη συγκεκριμένη αναφορά, 2467.



αποχής, αλλά παράλληλα υποδόρια ωθούν στην πραγμάτωση ενός συγκεκριμένου στόχου, ο οποίος δεν είναι άλλος από την αναζήτηση και διαμόρφωση ενός προσωπικού ποιητικού ύφους. Η αγωνία για την ανεύρεση της κατάλληλης λέξης και η συνείδηση της ματαιοπονίας υποταγής της γλώσσας στους σκοπούς της ποιητικής του είναι θέματα που απασχολούν τον ποιητή σε μεγάλο βαθμό. Στο φόντο των ποιημάτων του αρχίζει να κάνει ολοένα πιο αισθητή την παρουσία του το ελληνικό τοπίο, σε μια ιδιότυπη σύζευξη της αρχαιότητας με τον νέο ελληνισμό που ανάγει την ελληνική γη σε οικουμενικό σύμβολο. Η φύση συμμετέχει ενεργητικά στη διαμόρφωση του αισθήματος, καταλαμβάνοντας θέση πρωταγωνιστή στα πάθη των ηρώων που διατρέχουν τα ποιήματά του. Η φύση παρουσιάζεται ως μια νομοτελειακά ύψιστη αρχή δύναμης, μια ανελέητη δύναμη ισχύος απέναντι στο ανθρώπινο δράμα.

Με τις *Ξερολιθιές* (1985), ο Γεωργούσης μεταδίδει το κλίμα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, μεταβαίνοντας στην ελληνική ύπαιθρο, στους λαϊκούς ανθρώπους της βιοπάλης, εντάσσοντας τους μέσα σε ένα άνυδρο, άγονο, ζοφερό και ανασφαλές περιβάλλον που αντανακλά τα πέτρινα χρόνια του ελληνισμού. Η ολική αστιξία, η πεζολογία, η βραχυλογία, η εγκατάλειψη της στρωφικής δομής, η αποδοχή μεταυπερρεαλιζόντων σχημάτων δείχνουν σημάδια ανανέωσης, τα οποία ωστόσο δεν θα έχουν συνέχεια.<sup>215</sup> Το 1987, με τα *Ημερολόγια Απουσίας*, κατά το πρότυπο των σεφερικών «Ημερολογίων Καταστροφώματος», ο Γεωργούσης μέσα σε θρησκευτικό κλίμα αποτυπώνει τις αυτοβιογραφικές του εμπειρίες και μεταδίδει σε εξομολογητικούς τόνους τη διαδρομή προς την κατάκτηση του ποιητικού λόγου και την αγωνία του για την ανεύρεση της αλήθειας. Πρόκειται ουσιαστικά για την αποτύπωση των ενδόμυχων σκέψεων και της δοκιμασίας που πέρασε για να κατακτήσει το γλωσσικό του όργανο, ένα εκτενές και αναλυτικό έργο ποιητικής.<sup>216</sup> Μετά τη *Διπλοσκοπιά* (1987) και τα *Τετράδια του Νότου* (1988), επανέρχεται το 1990 με μια μεγάλοπνοη ποιητική σύνθεση την *Παλινωδία*, ανακεφαλαιώνοντας τα θέματα των προηγούμενων συλλογών, δομημένη κατά το πρότυπο της *Ρωμοσύνης* του Γ. Ρίτσου και του *Αξίον Εστί* του Ο. Ελύτη.<sup>217</sup> Στο πανοραμικό αυτό ταξίδι ιδεών στον ελληνικό πολιτισμό, ο Γεωργούσης δηλώνει άμεσα τους προγόνους του, στοχάζεται το παρελθόν και αναλογίζεται το θλιβερό παρόν της πατρίδας του.<sup>218</sup>

Εννιά χρόνια μετά θα επανέλθει με τη συλλογή *Στήγματα* (1999), με τον υπότιτλο *Αλφαριθμητάρι*, όπου παίζοντας και ερωτοτροπώντας τίνι τρόπω με τις λέξεις εξετάζει αναλυτικά τις γνωστές υπαρξιακές έννοιες στις οποίες έχει ήδη αναφερθεί στις προηγούμενες συλλογές του.

<sup>215</sup> Για τις *Ξερολιθιές*, Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 37-42.

<sup>216</sup> Για τα *Ημερολόγια Απουσίας*, Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 43-47.

<sup>217</sup> Για την εκλεκτική συγγένεια με τον Ρίτσο, τον Ελύτη και τον Σεφέρη, βλ: Φιλοκύπρου, Έλλη, «Οι εικόνες που κατοικήσαμε και το χαμένο μισό: Κήποι, βυθοί και ποιήματα στο έργο του Γιώργου Γεωργούση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 41 (Μάιος – Αύγουστος 2009), 77-93.

<sup>218</sup> Για την *Παλινωδία*, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 57-68.

Ο ποιητής έχει τη διάθεση να διαφωτίσει το πολυσημάνο και κρυπτικό έργο του, δημιουργώντας ένα χρηστικό λεξικό των συμβόλων και συμβολισμών με στόχο να παρουσιάσει στο αναγνωστικό κοινό τα εργαλεία του ποιητικού του εργαστηρίου. Κεντρικός άξονας αναφορών στα ποιήματα της συλλογής αποτελεί ο θάνατος υπό το πρίσμα της ανακάλυψης του μυστηρίου της ζωής. Το 2001 δημοσιεύονται *Τα χρονικά των Κήπων* παρουσιάζοντας εν γένει ορισμένες κειμενικές, ειδολογικές και εξωκειμενικές μεταβολές. Ο ποιητής μεταφέρει το σκηνικό της ποίησής του σε χώρους μυστηριακούς, συμβολικούς, όπου τα πάντα απεικονίζονται μέσω της φαντασίας. Οι κήποι του λειτουργούν ως αλληγορίες ενός άλλου κόσμου, άγνωστου, πέρα από τα όρια της κοινής λογικής, αναζητώντας την πηγή της ζωής και τις αιτίες του θανάτου. Η αλληγορική διάσταση συνεχίζεται και στην *Πήλινη Φύση* (2002). Η φύση παρουσιάζεται πανίσχυρη και απαθής απέναντι στο ανθρώπινο δράμα της απώλειας. Η θάλασσα, κρατά πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτό το θέατρο που περιστοιχίζει τις ανθρώπινες πράξεις, ενώ με την απεραντοσύνη και το βάθος της συμβολίζει μεταφορικά το χάωδες της ανθρώπινης ύπαρξης στη ζωή. Μέσα από την απεικόνιση των στοιχείων της φύσης, ο ποιητής προσπαθεί να δώσει απαντήσεις στο δυσερμήνευτο των ανθρώπινων ερωτημάτων. Η χοϊκή φύση του ανθρώπου αποτελεί έρμαιο των εις το διηνεκές αλλεπάλληλων μεταβολών της φύσης και ως εκ τούτου κάθε επινόηση του ανθρώπου στη ζωή αποτελεί ματαιοπονία. Ουσιαστικά, ο ποιητής περιστρέφεται γύρω από την τύχη της θνητής ύπαρξης.<sup>219</sup>

Η ενασχόληση του Γιώργου Γεωργούση με το είδος των χάρικου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη γνωριμία του με τον ποιητή, δημοφιλή δημιουργό και πρώτο ανθολόγο του είδους, Χρήστο Τουμανίδη, από τον οποίο έλαβε και το βάπτισμα του πυρός στον τρόπο γραφής του είδους. Πρέπει να σημειωθεί πως ο Τουμανίδης ήταν από τους πρώτους που υποστήριξαν τη σημασία της ποιητικής γραφής του Γεωργούση ήδη από το 2003 στο 22<sup>ο</sup> Συμπόσιο ποίησης στην Πάτρα και ακολούθως στο πρώτο αφιέρωμα για την ποίηση του στο περιοδικό *Έρεισμα* του Χρήστου Μαχαιριδη το 2005. Συνολικά, ο ποιητής εξέδωσε έξι ποιητικές συλλογές με 432 χάρικου κατά χρονολογική σειρά έκδοσης: *Ο λύκος των άστρων.84 ελληνικά χαικού* (2003), *Η λήκυθος των μύθων. 96 Ελληνικά χαικού* (2004), *Καθοδική Λυχρία. 60 ελληνικά χαικού* (2006), *Σήματα Καπνού.66 ελληνικά χαικού* (2006), *Νερό κι αλάτι. 60 ελληνικά χαικού* (2007) και *Πλευρικοί Φανοί. 66 ελληνικά χαικού* (2016).<sup>220</sup>

<sup>219</sup> Για τις τρεις συλλογές, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*,68-88.

<sup>220</sup> Θα ήθελα από αυτό το σημείο να ευχαριστήσω θερμά τη σύζυγο του ποιητή, Φιλιά Γεωργούση για την ευγενική παραχώρηση των δυσεύρετων συλλογών του ποιητή. Για τις εκδόσεις, βλ: Γεωργούσης, Γιώργος, *Ο λύκος των άστρων.84 ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2004, *Η λήκυθος των μύθων. 96 Ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Εριφύλη 2004, *Καθοδική Λυχρία. 60 ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2006, *Σήματα Καπνού.66 ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Διάττων, 2006, *Νερό κι αλάτι. 60 ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2007 και τη συλλογή *Πλευρικοί Φανοί. 66 ελληνικά χαικού*, Λευκωσία: Αιγαίον, 2016.

Το ιδιαίτερο στυλ με το οποίο παρουσίασε τα χαϊκού του απασχόλησε εξαρχής την κριτική.<sup>221</sup> Ο δηλωτικός υπότιτλος κάθε συλλογής ως «ελληνικά χαϊκού» ουσιαστικά απαλλάσσει τον κριτικό από φιλόδοξες ερμηνείες σχετικά με την ανεύρεση των αιτιών ενασχόλησης του ποιητή με το είδος. Ο ποιητής ρητά δηλώνει την απόσταση του από την κλασική ιαπωνική παράδοση. Ο Θεοδόσης Πυλαρινός, σωστά έχει τονίσει δύο πτυχές αυτής της πρακτικής του Γεωργούση: πρωταρχικά τη γοητεία που εξάσκησε στον ποιητή η αποφθεγματική, γνωμική, φιλοσοφική, πυκνή και σύντομη διάθεση του κλασικού είδους και δευτερευόντως την ευκαιρία πλήρους εξελληνισμού της ιαπωνικής φόρμας, βασισμένος όχι τόσο στα ασιατικά πρότυπα, αλλά στον αινιγματικό φιλοσοφικό στοχασμό των Ιώνων φιλοσόφων. Συνδυάζοντας στοιχεία της αρχαιοελληνικής, της βυζαντινής και της νεότερης δημώδους λογοτεχνίας, ο Γεωργούσης μεταχειρίζεται τη φόρμα με σκοπό να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση του παρελθόντος μέσα από νεωτερικά σχήματα του παρόντος. Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής βρίσκει έναν σύγχρονο τρόπο να περιδιαβεί τη μακρά πορεία του ελληνικού στοχασμού, αναδεικνύοντας με σεβασμό τις κορυφώσεις του ελληνικού πνεύματος.<sup>222</sup>

Η αλήθεια είναι πως ένας ποιητής που διανύει την έβδομη δεκαετία της ζωής του και την τέταρτη της ποιητικής του διαδρομής, και πολύ περισσότερο ένας δημιουργός με τόσο συμπαγή αντίληψη περί ελληνικότητας και με διαμορφωμένο ορίζοντα προσδοκιών από την ποίηση, δύσκολα θα μπορούσε να ανεχθεί την οικειοποίηση μιας αλλότριας προς τον ψυχισμό του κουλτούρας, ως εργαλείο ανανέωσης των θεματικών και μορφολογικών του επιλογών. Ωστόσο, η τάση εξελληνισμού της φόρμας στην πραγματικότητα αλλοιώνει και καταστρατηγεί πλήρως τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του κλασικού είδους, πολύ περισσότερο ακόμη και από τη δυτικοτροπη οπτική του Μπάρτ, σε σημείο που να προκαλεί δυσφορία με τον ερμητισμό που επιβάλλει ο ποιητής.

Παρά ταύτα, είναι φανερό πως ο Γεωργούσης μικρογραφεί τις υπαρκτικές του ανησυχίες κατά το πρότυπο των χαϊκού του Σέφερη. Ωστόσο, δεν βλέπει το είδος όπως εκείνος,

<sup>221</sup> Ζαρόκωστα, Κατερίνα, «Γιώργος Γεωργούσης, *Πήλινη Φύση και Ο λύκος των άστρων*», *Θητεία*, 99 (Ιούνιος 2003), 94-95, Κεφάλας, Ηλίας, «Στη φόρμα των χαϊκού. Γιώργου Ε. Γεωργούση, *Ο λύκος των άστρων*», *Η Αυγή*, 15/6/2003, Αποστολάτος, Μάκης, «Γιώργος Γεωργούσης, *Ασκήσεις Τοπογραφίας και Ο λύκος των άστρων*», *Ομπρέλα*, 65 (Ιούνιος – Αύγουστος 2004), 79-80, Κουτσούνης, Στάθης, «Η ποιητική κοσμογραφία του Γιώργου Γεωργούση στις συλλογές των χαϊκού του», *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, Αθήνα: Γαβριηλίδης 2007, 69-92, Μποσινάκης, Χρ. Δημήτρης, «Γιώργος Γεωργούσης. Σήματα Καπνού», *Μεσσηνιακός Λόγος*, 14/9/2006 και *Κασταλία*, 150-152 (2007), Μπώλος Παρμενίων, «Γιώργος Γεωργούσης, ο ποιητής των ελληνικών χαϊκού», *Νέος Αγών Καρδίτσας*, 22/2/2009, Πυλαρινός, Θεοδόσης, «Τα ελληνικά χαϊκού του Γιώργου Γεωργούση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 41 (Μάιος – Αύγουστος 2009), 147-154, Λέτσιος, Βασίλης, «Η λήκυθος των χαϊκού του Γιώργου Γεωργούση», *Το Κοράλλι*, 5 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2015), 39-47 και Πυλαρινός, Θεοδόσης, *Ο Ποιητής...*, *ό.π.*, 88-91, 96-99, 105-111, 123-124 και 173-176.

<sup>222</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, «Τα ελληνικά χαϊκού του Γιώργου Γεωργούση», *ό.π.*, 147-150

σαν άσκηση ποιητική, αλλά ως κατάλληλη ευκαιρία για να συμπυκνώσει τα σύμβολα που διατρέχουν το αχανές σύμπαν των μακρόπνοων ποιητικών του συνθέσεων. Ο ποιητής τηρεί την τριστιχη και δεκαεπτασύλλαβη μορφή (όχι πάντα πιστά), δηλαδή τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της φόρμας, και κάποια φιλοσοφικά χαρακτηριστικά, όπως τη σύγκρουση των αντιθέτων και στις καλύτερες στιγμές την επιδίωξη του ακαριαίου, ωστόσο με τη δυναμική και την αντίληψη της δυτικής ποιητικής παράδοσης. Ο αναγνώστης δεν θα συναντήσει το ατόφιο συναίσθημα από την εμπειρική παρατήρηση της φύσης, τη ρεαλιστική απεικόνιση του γήινου κόσμου και την αρμονική συνύπαρξη του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν, αλλά τον κόσμο όπως τον έχει αντιληφθεί ο ποιητής εξ αρχής με τη *Νυκτιλύκη*. Λόγω αυτού του προδιαγεγραμμένου σχεδίου, ο αναγνώστης για να κατανοήσει το φιλοσοφικό βάθος των χάικου του Γεωργούση, οφείλει πρωταρχικά να εντρυφήσει στο προγενέστερο έργο του. Ειδικά είναι μάταιη η όποια ερμηνευτική προσέγγισή.

Κατά την άποψή μου για αυτόν τον λόγο και αντιμετωπίζει τις συλλογές των χάικου με το ίδιο ενδιαφέρον που περικλείει τις μεγάλες και μακρόπνοες ποιητικές του συνθέσεις. Τα χάικου του Γεωργούση λειτουργούν σαν τα *Αλφαβητάρια* του, σαν κώδικες ερμηνείας των μεγάλων ποιημάτων του, συμπυκνώνοντας, ανακεφαλαιώνοντας, σχολιάζοντας, μοτιβοποιώντας τις βαθύτερες φιλοσοφικές του ανησυχίες. Πέραν όλων, όμως, είναι ενδεικτική και η καλαισθησία με την οποία έχει περιβάλλει κάθε μια από τις εκδόσεις των χάικου του. Ο *Λύκος των άστρων* είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα συλλογής – κοσμήματος, στοιχειοθετημένη στο χέρι από το τυπογραφικό εργαστήριο μονοτύπιας «Διάττω» του Νίκου Βοζίκη και τυπωμένη στο τυπογραφείο των εκδόσεων «Ιδεόγραμμα» του Χρήστου Δάρρα (1943 -2015), τεχνιτών άξεπέραστης καλλιτεχνικής ευαισθησίας και ποιότητας απέναντι στο βιβλίο εν γένει. Τα χάικου του Γεωργούση διεκδικούν για πρώτη φορά μετά τη συλλογή με χάικου εκτός εμπορίου του Λορεντζάτου, τα πρωτεία μιας αριστοτεχνικής παρουσίασης ποιητικής συλλογής, πλαισιωμένης από κοσμήματα υψηλής αισθητικής σημαντικών καλλιτεχνών, όπως ο Ράλλης Κοψίδης. Τα πάντα είναι προσεγμένα στην εντέλεια. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να γίνει λόγος για σημάδια ανανέωσης του ποιητικού λόγου του Γεωργούση, αλλά για προφανή υποταγή του είδους στο εν εξελίξει ποιητικό του σχεδιασμό.

Με τον μπεργκμανικής διάθεσης τίτλο<sup>223</sup>, *Ο λύκος των άστρων*, ο Γεωργούσης παρουσιάζει την πρώτη του συλλογή με «ελληνικά» χάικου. Η μεταφορά του μύθου της σκανδιναβικής λογοτεχνίας που θέλει τον λύκο να καιροφυλαχτεί την πιο ύπουλη ώρα της νύχτας, τη στιγμή εκείνη που σπάσει το φράγμα της νύχτας για να χαράξει το ξημέρωμα, συμβολίζει

<sup>223</sup> Πυλαρινός Θεοδόσης, *Ο ποιητής Γιώργος Γεωργούσης*, ό.π., 88.

εναργώς την εναλλαγή ζωής και θανάτου και την αλληλοδιαδοχή του μαύρου και του λευκού κατά παράλληλο φιλοσοφικό δίδαγμα της ύπαρξης:

Για σένα βελάζει  
ο αμνός της αβύσσου,  
λύκε των άστρων. (28)

Το πρώτο χάικου της συλλογής εδράζεται πάνω στο θέμα της μνήμης και της ποιήσης, η οποία ίσως αποτελεί κάποια λύση στο αδυσώπητο πέρασμα της λήθης. Η δημιουργία, ίσως είναι ένα καταφύγιο, ένας τρόπος διαφυγής από την τραγική επίγνωση του θανάτου. Ωστόσο, ο άνθρωπος δεν πρέπει να πάψει να δημιουργεί, απλά πρέπει να έχει κατά νου τη ματαιότητα για να αποφεύγει την υπερφίαλη συμπεριφορά και ύβρη:

Μην κλέβεις φτερά·  
δεν είναι που θα σε δουν  
μα που θα τσακιστείς. (11)

Η ποίηση μπορεί να είναι μάταιη και χάριτη και άρα φθαρτή, η οποία σαν τον χαρταετό θα χαθεί στον ορίζοντα. Ωστόσο, η στιγμή, η παροδική αυτή πνευματική ανάταση που προσφέρει προς στιγμή, είναι που μετριάζει τον πόνο της επερχόμενης φθοράς. Η αναζήτηση της πηγής της έμπνευσης, η αναζήτηση της αρχής, του παρελθόντος αυτού που οι λέξεις έφεραν στο φως, είναι που κρατούν στη ζωή τον άνθρωπο και ας έχει επίγνωση της ματαιότητας αυτής της πράξης:

Δέσε την μνήμη  
και μ' ένα ποίημα  
λύσε την πάλι (6)

Χάρτινοι σίχοι,  
ψηλά τον χαρταετό!  
Σα να φυσάει. (7)

Ψάξε την πηγή,  
κι ας μετάνιωσες κιόλας  
για το ποτάμι (7)

Ωστόσο, η επίγνωση της ματαιότητας των πάντων, η προορισμένη φύση του ανθρώπου να υποστεί τη φθορά και την αλλοίωση δεν δίνει περιθώρια αμφισβήτησης. Ο ποιητής με μελαγχολία σκιαγραφεί την τραγωδία του ανυπεράσπιστου όντος, χωρίς άγχος και μελοδραματισμούς. Με ποιητική μαεστρία αναφέρεται στη θνητότητα της ύπαρξης και στην παροδικότητα της ζωής, δανεισμένος οικείες αναπαραστάσεις από τον κόσμο της φύσης:

Πέφτουν τ' άστρα·  
και μεις θα τους μοιάσουμε,  
πεσμένα φύλλα. (6)

Όλη η φύση  
θα ξέρει το στίγμα μου,  
όταν δεν είμαι (22)

Η εξαιρετική παρήχηση της πτώσης (πέφτουν – πεσμένα), η τοποθέτηση της ανθρωπίνης ύπαρξης στο μέσον του ποιήματος που λειτουργεί συνδεδεικτά μεταξύ της επουράνιας και επίγεια φύσης, δημιουργεί και την αστραπιαία εντύπωση του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει. Η επίγνωση του θανάτου, δηλώνεται εμφατικά ως βεβαιότητα. Η δύναμη της σκηνης, πηγάζει από τη γαλήνια αποδοχή της νομοτέλειας που διέπει τη φύση, παρασύροντάς μας στη

μελαγχολική ενατένιση του ουρανού που δρομολογεί και την παρομοίωση με την τύχη της ανθρώπινης υπόστασης.

Ωστόσο, ο ποιητής καταλαβαίνει πως ο άνθρωπος στη νεότητά του είτε από άγνοια φόβου είτε επηρμένος από τη λαχτάρα του για ζωή, διαπράττει ύβρη εναντίον του θανάτου, αφού δεν τον υπολογίζει:

Το μάτι για το φως·  
πού να πάει ο νους του  
για τον άνεμο! (20)

Γι' αυτό και συχνά πυκνά ο ποιητής κρούει τον κώδωνα του κινδύνου στον άνθρωπο, ώστε να εξοικειωθεί με τον θάνατο:

Στον κόσμο αυτόν  
πιες το θολό νερό του  
να 'χεις στον άλλον. (11)

Γιατί η ανεύρεση της αλήθειας είναι σκληρή και πονάει. Πολλές φορές η αλήθεια βρίσκεται καλυμμένη, γιατί γυμνή δεν μπορεί να γίνει εύκολα αποδεικτή:

Εφτά τα πέπλα·  
κι αν γυμνωθείς, Αλήθεια,  
εφτά τα σπαθιά (9)

Το βέβαιο είναι πως στο ταξίδι αυτό της αναζήτησης της αλήθειας, το άτομο θα βρεθεί μπροστά στο αόρατο τίποτα ή στο ανεξήγητο εκείσε, σε αυτή τη δραματική μάχη με το άγνωστο της ύπαρξης. Ο άνθρωπος ει φύσεως αναζητά την ελπίδα, την πηγή του φωτός, παρότι έχει επίγνωση του αδυσώπητου χρόνου που κυλά και της φθοράς που επιφέρει, η οποία ουσιαστικά οδηγεί στο σκότος. Γι' αυτό και ο ποιητής με το ειρωνικό του μειδίαμα και την αυτοσαρκαστική του διάθεση αντιμετωπίζει το θέμα του θανάτου. Γιατί έτσι μπορεί να αντιμετωπίσει αξιοπρεπώς τον θάνατο και να διατηρήσει την ελπίδα της ύπαρξης, πιστεύοντας αδιαμφισβήτητα στην μοναδική απόληξη της ανυπαρξίας:

Το ξέρεις τώρα  
τα πάντα καλός οδηγός  
για το τίποτα. (29)

Τι κρυφοκοιτάς  
μες στο ανεξήγητο;  
Σαν πέσεις, θα δεις. (12)

Το ανύπαρκτο  
χωρίς να βλέπει, φθίρει·  
άρα υπάρχει. (25)

Επανερχόμενο θέμα που θα αποκτήσει υπόσταση ολόκληρης συλλογής στα επόμενα χρόνια είναι το δίπολο φωτιάς – στάχτης. Η φωτιά, όπως επεξηγούμε παρακάτω ίσως είναι ο θάνατος που εξαγνίζει τα πάντα στο πέρασμά του, αφήνοντας μονάχα στάχτες. Βέβαια ίσως πρόκειται και για τα ίδια τα πάθη του ατόμου, τα οποία το οδηγούν στην καταστροφή. Το κέρδος της καταστροφής είναι η στάχτη, δηλαδή η απόκτηση εμπειριών και πείρας που

λειτουργούν βοηθητικά στο να αφήσουμε το στίγμα μας στα δημιουργήματα κατά το πέρασμα μας από τη ζωή:

Φωτιά που μας καις,  
η στάχτη που αφήνεις  
καίει πιο ψηλά (13)

Άλλοτε πάλι, η στάχτη είναι αυτή που περικλείει όλα τα σπουδαία, την πραγματικότητα, την αλήθεια. Οπότε, είναι φυσικό επόμενο ο άνθρωπος να πρέπει να καίει, ώστε να ζήσει εμπειρικά, να βιώσει βαθιά και να αποκτήσει γνώση:

Στη στάχτη, ψυχή,  
κρύβεις τα κλοπιμαία,  
πώς να μην τα βρώ; (16)

Πέραν όλων όμως, ήδη με αυτή τη συλλογή κάνουν την εμφάνισή τους ποιήματα για την πατρίδα και την ερωτική σχεδόν σχέση που συνδέει τον ποιητή μαζί της. Η πατρίδα αποτελεί πηγή έμπνευσης, αλλά και πηγή οδύνης. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η πολλαπλή αναφορά της λέξης πικρή κοντά στην πατρίδα. Ωστόσο, ο ποιητής δεν χάνει την ευκαιρία να εξυμνήσει με μεταφυσική διάθεση πολλές φορές την ομορφιά του ελληνικού φυσικού τοπίου και ιδιαίτερα την άγρια, ορεινή ομορφιά του Παρνασσού που κυριαρχεί έναντι της πληθωρικής θαλασσινής εμπειρίας που προβάλλεται στο υπόλοιπο έργο του. Και ίσως ηθελημένα στρέφεται σε αυτή την ορεινή οπτική σε μια προσπάθεια αποσύνδεσης της ποιητικής του από τη γνώριμη αναπαράσταση της θαλασσινής ομορφιάς που εφάπτεται μιας απαιτούμενης λυρικής ευαισθησίας, μιας αποτύπωσης τοπίων λουσμένων από το φως και τα γήινα χρώματα των ελληνικών ακτών. Η απόκοσμη ομορφιά του ορεινού τοπίου φαίνεται πως εξυπηρετεί τη σύνδεση με το βασικό θέμα που τον απασχολεί, το αδιάγνωστο του θανάτου και την παραδοχή της πτώσης:

Αυτά τα ύψη  
στηρίζουν τα βάθη σου,  
πικρή πατρίδα (25)

ΨΗΛΑ ΒΟΥΝΑ  
Σκόρπια κόκκαλα.  
Τα έλατα που είδαν  
Ψήλωσαν κι άλλο. (26)

Ο Γεωργούσης στα χάικου του *Λύκου των Άστρων* προσφέρει μια νέα οπτική πάνω στο είδος. Στις καλύτερες στιγμές, και ιδίως εκεί που οι εικόνες δεν καταστρατηγούνται από τη νοησιαρχική του λογική, τα χάικου του αποπνέουν μια χάρη, μια αέρινη μελαγχολική διάθεση, ένα αγέρωχο πνεύμα, εγριβωτίζοντας βασικά χαρακτηριστικά της θεμέλιας γραφής του. Η άτακτη τοποθέτηση των χάικου και η επανάληψη αρχιετών θεμάτων, η οποία σε ένα βαθμό υποκρύπτεται από την έξοχη τυπογραφική διάταξη σε ψεύδο – ενότητες, είναι που δημιουργεί κάποια αναγνωστική σύγχυση και δυσχεραίνει την ερμηνεία τους. Ωστόσο, ίσως πάλι αυτή η συνεχής παλινδρόμηση από το φως στο σκοτάδι, από τη ζωή στο θάνατο, να αποτελεί και

συνειδητή επιλογή του δημιουργού, στην προσπάθεια του να αναδείξει την εναγώνια προσπάθεια του ατόμου να φωτίσει τις πιο σκοτεινές και βαθιές φιλοσοφικές που διατρέχουν την ύπαρξη. Παρά ταύτα, αν και δεν εντάσσεται η συλλογή στα πλαίσια κάποιας δοκιμής, ο ποιητής δείχνει μια ικανοποιητική γνώση της φόρμας, από την οποία κρατά μόνο το εξωτερικό της περίβλημα. Και αυτό, γιατί είναι αδύνατον να υποτάξει τη θεωρία του στις φιλοσοφικές αρχές μιας φόρμας, τις οποίες δεν φαίνεται να εμπιστεύεται για να εκφράσει το ποιητικό του όραμα.

Ένα χρόνο μετά, ο Γεωργούσης θα δημοσιεύσει τη δεύτερη συλλογή με χάικου, με τίτλο *Η λήκυθος των μύθων* (2004). Αυτή τη φορά κατανοώντας την αταξία της προηγούμενης συλλογής αποφασίζει να χωρίσει τη νέα σε τρεις ενότητες με τους εξής ομόκεντρους νοηματικά τίτλους, «Σκοτεινό χωριό», «Του κανενός ο ίσκιος» και την ομώνυμη με τον τίτλο ενότητα, προοιωνίζοντας τον αναγνώστη για το θέμα που θα τον απασχολήσει, τον θάνατο. Οι ενότητες μπορεί να είναι διακριτές, ωστόσο τα χάικου μπορούν να διαβαστούν είτε μεμονωμένα είτε στο πλαίσιο των ενοτήτων, χωρίς ωστόσο να οδηγούν σε ξεκάθαρους συσχετισμούς.<sup>224</sup> Με άλλα λόγια, προσχηματικά και μόνον γίνεται ο διαχωρισμός, αφού τα θέματα από ενότητα σε ενότητα επαναλαμβάνονται. Το σκότος, οι ίσκιος, και η λήκυθος, το αγγείο εκείνο που χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα για την τοποθέτηση ελαιόλαδου στους τάφους των ανύπανδρων νεκρών απεικονίζουν το σκηναίο μέσα στο οποίο ο ποιητής επαναπραγματεύεται μύθους του παρελθόντος στα πλαίσια της σύγχρονης εποχής. Όπως, αναφέρει ο μελετητής της συλλογής, Βασίλης Λέτσιος, οι μύθοι ανακαινίζονται μέσα από την ποιητική διαδικασία «ανύπανδρου», δηλαδή αδέσμευτοι, δίδοντας την ευκαιρία στον ποιητή να τους μεταπλάσει, προσαρμόζοντάς τους στο ιδιοσυγκρασιακό του στίγμα. Ο ποιητής αντί ελαιού, προσφέρει τρεις ισομερώς καταμερισμένες ποιητικές αναγνώσεις μύθων δια μέσω της φόρμας των χάικου.<sup>225</sup>

Φυσικά γίνεται πρόδηλο εξαρχής το ενδιαφέρον του ποιητή να συνομιλήσει ευθέως με το διακειμενικό παρελθόν, φανερώνοντας τη λογιосύνη και την αρχαιογνωσία του και για πρώτη φορά την παιγνιώδη διάθεση ενασχόλησης με το είδος, υπό την έννοια ότι μέσω της ποιητικής τέχνης δίνεται κάποια στιγμή και η δυνατότητα απόστασης από όσα καταδυναστεύουν τον άνθρωπο. Υπό αυτή τη λογική τοποθετείται και το μύτο της πρώτης ενότητας «ἢ μάθε παίζειν τὴν σπουδὴν μεταθεῖς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας», παρμένο από επίγραμμα του ποιητή Παλλάδα του Αλεξανδρέα (4<sup>ος</sup> -5<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.), του κατεξοχὴν τολμηροῦ, καυστικοῦ καὶ χαρισματοῦ ἐπιγραμματογράφου τῆς *Παλατινῆς Ανθολογίας*. Ο Γεωργούσης προσπαθεῖ να συγκεράσει το σοβαρό με το χαρῖεν, το μειδιάμα καὶ τὴν εἰρωνεία με τὸν διδασκισμὸ, τὸ χιούμορ με τὴ

<sup>224</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 44

<sup>225</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 40.



μελαγχολία και τη δραματική συνειδητοποίηση της ουσίας της ζωής, την υπομονή και την εγκαρτέρηση με την επίγνωση μιας επερχόμενης απογοήτευσης.<sup>226</sup> Βασισμένος ο ποιητής σε αντιθετικά δίπολα, τοποθετεί τον άνθρωπο αντίκρου τους, σε θέση ερμηνευτή και στοχαστικού απαντητή ερωτημάτων ή αποκρίσεων σχετικά με τη ζωή και τον θάνατο. Ο άνθρωπος περιπλεγμένος μέσα στην απεραντοσύνη των αντιθέσεων που συσχετίζονται με τα ζητήματα της ύπαρξης και του θανάτου, αναδεικνύεται ως η πλέον ευάλωτη ύπαρξη, η οποία πάλλεται από συνεχείς συναισθηματικές μεταπτώσεις.

Στη συλλογή αυτή γίνεται φανερό μια πιο στενή επικοινωνία με τον ορίζοντα αναφορών του Σεφέρη σχετικά με το είδος. Ευφύως, ο Λέτσιος βρίσκει την αναφορά του Γεωργούση στο έβδομο χάικου της συλλογής στον Μάρκο Αυρήλιο, τον οποίο ο Σεφέρης πρόταξε ως μότο των δικών του δεκαέξι χάικου, διαβλέποντας τη στενή συνάφεια της ιαπωνικής φιλοσοφίας του Ζεν με τη στωική φιλοσοφική θεώρηση του Αυρήλιου, η οποία συντείνει στη θέση ότι για να κατακτήσεις την εσωτερική γαλήνη, την ευδαιμονία, τη βαθύτερη υπόσταση της ύπαρξης, πρέπει να αποστασιοποιηθείς από τα ανθρώπινα πάθη και συναισθήματα και να απαρνηθείς τα υλικά αγαθά:<sup>227</sup>

*Ἐνδον σκάπτε*  
Και το σκάμμα σου βαθύ,  
κι όποιος γιρρεμιστεί. (12)

Ο Γεωργούσης σε αυτή την ενότητα παίζει κυριολεκτικά με τις παγιωμένες κοινωνικές αναπαραστάσεις και με τα αντιθετικά δίπολα σε μια προσπάθεια να καταδείξει την πολυπλοκότητα με την οποία αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τη ζωή και τον θάνατο και την υπαρξιακή αγωνία που επιφέρουν αυτοί οι άλογοι συσχετισμοί. Από τη σύγκρουση των αντιθετικών εικόνων γεννιούνται και τα πιο επιτυχημένα χάικου του ποιητή, αφού αναπαράγουν πιστά την αίσθηση του ακαριαίου, η οποία διευκολύνει την αποκάλυψη του νοήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της δραματικής επένεργειας του χρόνου στον ανθρώπινο ψυχισμό είναι το εξής χάικου:

*Εκχευές στο χωλ*  
Ο χρόνος που έπεσε  
τρύπα στο χαλί. (12)

Ο χρόνος, κομβικής σημασίας έννοια στο έργο του Γεωργούση, αποτελεί θεμέλιο λίθο της ποιητικής του λόγω του διττού ρόλου που διαδραματίζει στην ανθρώπινη ύπαρξη.

<sup>226</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 96-97.

<sup>227</sup> Για τη στενή σχέση με τον Σεφέρη και την περαιτέρω ανάλυση των διακειμενικών αναφορών της συλλογής, βλ: Λέτσιος, Βασιλίας, *ό.π.*, 41-43

Μπορεί η χρονική διάρκεια να προσφέρει την εσωτερική ωρίμανση του ατόμου, αλλά παράλληλα κάθε μέρα οδηγεί το άτομο στο γήρας και στον θάνατο. Ο χρόνος για τον ποιητή είναι μια μορφή απώλειας και συνάμα πνευματικής εγρήγορσης. Είναι αυτό το εκκρεμές που οι κινήσεις του από τη μια σηματοδοτούν την έναρξη και από την άλλη τη λήξη, μιας διαδικασίας που συνεχίζεται στο διηνεκές. Η αδυναμία του ατόμου να επέμβει στη ροή του χρόνου συνδράμει και στη δραματική συνειδητοποίηση του ατελέσφορου της όποιας προσπάθειας προσπέλασής του, εφόσον χρόνος και θάνατος ταυτίζονται, όπως αντίστοιχα ο χρόνος και η ζωή. Ως εκ τούτου, δεν θα χάνει τη δυνατότητα ο ποιητής να διακωμωδεί την πιθανότητα μιας δεύτερης ζωής:

Μην πετροβολάς  
το αθώο Τίποτα·  
Τι θα του πεις μετά; (13)

Σημασία φαίνεται για τον ποιητή πως έχει η γνώση του μη ορατού στην επίγεια ζωή, η επίγνωση των πολλαπλών πιθανοτήτων της μετέπειτα ύπαρξης ή του τίποτα, ώστε να μετριάσει τον πόνο και τις αγωνίες του ανθρώπου μέχρι εκείνη τη μεταβατική στιγμή από τη ζωή στο θάνατο. Αυτός ο δρόμος, φαίνεται πως πραγματοποιείται μέσω του Λόγου και της ποιήσης, με τον ποιητή να κρατά συνειδητά τον ρόλο του μεσολαβητή:

Να το φιλήσεις  
το χέρι που σ' τά 'δειξε  
τ' άστρα πριν τα δεις. (18)

Η δεύτερη ενότητα, κάτω από το ηρακλείτειο μότο «ἄνθρωπος ἐν εὐφρόνῃ φάος ἄπτεται ἑαυτῷ ἀποσβεσθεὶς ὄψεις, ζῶν δὲ ἄπτεται τεθνεῶτος εὐδῶν, ἐγρηγορῶς ἄπτεται εὐδοντος» (αποσπ. 26. D.-K), θέτει με μεγαλύτερη διαύγεια τον προβληματισμό του ανθρώπου ως προς τα συγκεχυμένα και αλληλοσυμπληρούμενα όρια μεταξύ της ζωής και του θανάτου, του ορατού και μη ορατού κόσμου, του φωτός και του σκότους, όρια τα οποία καθιστούν πιο δύσκολη τη δυνατότητα του ανθρώπου να ερμηνεύσει τις αιτίες της ύπαρξης και να ανακαλύψει τη μυστική αλήθεια της μετέπειτα ζωής<sup>228</sup>:

Σαν φύγει το φως  
του κανενός ο ίσκιος  
το μόνο ορατό. (26)

Κοινή θεματολογία και σε αυτή την ενότητα με την προηγούμενη συλλογή, δίνοντας ποικίλες όψεις του θανάτου μέσα από χαρακτηριστικές μεταφορές. Χαρακτηριστικό είναι το

<sup>228</sup> Λέτσης, Βασίλης, *ό.π.*, 45.

χάικου που παρουσιάζει τον θάνατο με την αργή, σταθερή και γραμμική πορεία που ακολουθεί ο χρόνος:

Ταμείο η γη  
Δανεικό αίμα ο χρόνος  
και αναβάλλει. (22)

Η στωική εγναρτέρηση και το αδήριτο του θανάτου σε πολλά χάικου τότε εκφράζουν την απογοήτευση πότε την περιπαιχτική διάθεση του ποιητή απέναντι στις πιθανότητες μιας άλλης ζωής μετά τον θάνατο:

Όνειρα κι όνειρα  
κι ουτ' ένα αλεξιπτωτο  
εκεί στα ψηλά. (23)

Το σκυλί του τρελού  
γαβγίζει το φεγγάρι·  
του νεκρού, τον ήλιο. (25)

Το μαύρο, όμως, είναι και πάλι αυτό που νικά και το οποίο επανέρχεται εδώ σε αντίθεση με την έννοια του θαύματος, το οποίο παραδοσιακά στοχεύει στη δημιουργία ψευδεπίγραφων ελπίδων. Η λογική όμως είναι αυτή που σβήνει τις ελπίδες, οδηγώντας στην τραγική συνειδητοποίηση της ανθρώπινης μοίρας:

ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ  
Όλα τα χρώματα!  
Το μαύρο δεν φαίνεται·  
στηρίζει τ' άλλα. (27)

Η ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ  
Το θαύμα φταίει·  
Πάντα με νέο φάρο  
κι ίδια τα βράχια. (27)

Όλη η αγωνία του ποιητή εκφράζεται μέσα από την πικρή διαπίστωση ότι ο άνθρωπος το μόνο που προλαβαίνει στη ζωή είναι να τη διαβεί και όχι να την βιώσει και να ανακαλύψει τις βαθύτερες πτυχές της. Μπορεί να έχει δυσκολίες και βασανιστικά ανερμήνευτα μονοπάτια, αλλά από τη στιγμή που ο άνθρωπος βλέπει το φως δεν μπορεί να το εγκαταλείψει παραδίδοντας εαυτόν στο σκότος:

ΖΩΗ  
Διπλός καημός·  
να μπει στον λαβύρινθο  
να τρέμεις μη βγεις. (28)

Στην τρίτη ενότητα που τιτλοφορεί και τη συλλογή, η προμετωπίδα «αΐλινον αΐλινον είπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω / λυπητερά, λυπητερά τραγούδα, μα το καλό ας νικά» (*Αγαμέμνων*, Αισχύλος, 62.121, 139, 159. (Μτφρ.) Γιώργος Σεφέρης) σε συνδυασμό με τον τίτλο αποτελεί μια νύξη του ποιητή για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη διαδικασία σύνθεσης της ποίησης. Το μότο αποτελεί την επαναλαμβανόμενη απάντηση του χορού στην τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου στον φρουρό, ο οποίος εγκαταλείπει τη σκηνή τραγουδώντας για να μην τον πάρει ο ύπνος στη σκοπιά, καθώς καρτερεί τη φρουκτωρία που θα σημάνει την

κατάκτηση της Τροίας και την επιστροφή στην πατρογονική εστία. Όπως σημειώνει, ο Λέτσιος η ίδια φράση έχει αξιοποιηθεί και από τον Όσκαρ Ουάιλντ στο ποίημα του «Tristitia» όπου ορίζει ως καλότυχο τον άνθρωπο που διάλεξε τον δύσκολο και επίπονο δρόμο της ζωής, αλλά που παράλληλα κάνει σημαντικές προσπάθειες για έρθει κοντά στον θεό.<sup>229</sup>

Τόσο ο Ουάιλντ όσο και ο Γεωργούσης δια μέσω της τραγωδίας του Αισχύλου και με φόντο των μύθο των Ατρείδων, προσπαθούν να αναδείξουν τη σημαντικότερη για τον άνθρωπο διάσταση των πραγμάτων, τη νίκη του πνεύματος έναντι όλων των άλλων καλών ή κακών πτυχών της ανθρώπινης υπόστασης. Με αυτόν τον τρόπο συνδιαλέγεται ο Γεωργούσης με τον Σεφέρη και τα χάικου του «Άγονος Γραμμή» και την ενότητα «Άρρωστη Ερινύς», τα οποία περιστρέφονται γύρω από το θέμα της ποίησης και της πνευματικής υπόστασης του ατόμου έναντι των άλλων κατακτήσεων του.<sup>230</sup> Ο προβληματισμός του ποιητή ξεκινά με το χάικου:

Λέξεις μαζεύω  
όπως, παλιά, λάφυρα  
νίκη, τάχα, κι αυτή. (31)

Με αυτοαναφορική διάθεση, ο ποιητής συνδιαλέγεται γύρω από τον μύθο της «νίκης» της ποίησης. Άλλοι μαζεύουν λάφυρα από τις νίκες τους, όπως ο Αγαμέμνων, άλλοι μαζεύουν λέξεις – λάφυρα, όπως οι ποιητές. Το παν βρίσκεται στις λέξεις, και αυτό το «τάχα» είναι που ανατρέπει τη συνήθη αντίληψη της υποδεέστερης αξίας τους έναντι των άλλων λαφύρων. Αν έχει δίκιο ο Λέτσιος, ο Γεωργούσης προχωρά ένα βήμα περισσότερο από τον Σεφέρη στα χάικου που αναφέρονται στον αποπροσανατολισμό της ποίησης, δηλώνοντας emphatically τον θρίαμβο της ποίησης ακριβώς σε αυτή την κατάσταση αποπροσανατολισμού, γιατί:<sup>231</sup>

Και το ποίημα,  
αν δεν χάσεις τον δρόμο  
πώς να σ' τον βρει; (33)

Η ποίηση είναι αυτή που πολλές φορές για τον ποιητή δείχνει τον δρόμο σε όσους έχουν παραστρατήσει. Ο ποιητής θα πρέπει να χάσει τον δρόμο, να ψάξει κοπιαστικά για την κατάλληλη λέξη, να παρεκκλίνει από τη συνήθη πορεία και από την εγωιστική προσδοκία της αναγνώρισης:

Κανείς θεατής.  
Ας είν' καλά οι λέξεις  
που θα με δούνε. (36)

<sup>229</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 45-46.

<sup>230</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 46.

<sup>231</sup> Λέτσιος, Βασίλης, *ό.π.*, 46-47

Μόνο τότε θα βρει στο ποιητικό του κατασκευάσμα μια διαφορετική οπτική του κόσμου, η οποία άμεσα σηματοδοτεί και την προσφορά του στην τέχνη. Έτσι, ίσως καταφέρει το «ευ νιάτω» της ποίησης, του πνευματικού θριάμβου μέσω της αναζήτησης και προσπάθειας επικοινωνίας με το άγνωστο, απροσπέλαστο, υπερκόσμιο νόημα της ύπαρξης. Αν το «ατόφιο θαύμα» αποτελεί την αποκάλυψη της αλήθειας, της συνέχειας της ύπαρξης μετά θάνατον κατά το χριστιανικό πρότυπο της θυσίας του Χριστού για την Παραδείσια ζωή, όπου όλος ο πόνος, ο Γολγοθάς της ανθρώπινης ύπαρξης θα τυλιχτεί με το φως της Ανάστασης και επομένως του χαρμόσунου μηνύματος της παντοτινής ζωής, τότε ο ποιητής αποδέχεται τη λήθη του, εφόσον ο άνθρωπος θα έχει την ευκαιρία να βιώσει την ευτυχία από τη συντριπτική ήττα του θανάτου:

Πριν καν ακούσει  
ο θάνατος τι θα του 'πω,  
«δεν φταις», μου λέει. (38)

Μπροστά στα κλειστά,  
τα μισόκλειστα μάτια  
ατόφιο θαύμα. (38)

Και σαν σκοτεινιάσεις,  
να με τυλίξεις με φως  
εκεί που πονάς. (38)

Θα λείπει τότε  
το νόημα απ' το ποίημα·  
θα λείπω κι εγώ. (38)

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ενότητα δεν περιστρέφεται μόνο γύρω απ' αυτό το ζήτημα. Τα ίδια θέματα επανέρχονται ξανά και ξανά με τα αντιθετικά δίπολά τους για να υπενθυμίσουν τη συνεχόμενη υπαρξιακή πάλη του ποιητή με το άγνωστο. Δεν λείπουν ωστόσο, οι κρυπτικές αναφορές στην πρόσφατη ιστορία, όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί τον αλληγορικό στοχασμό για να αναφερθεί στους νεκρούς για τους αγώνες της ελευθερίας της πατρίδας, προκαλώντας άμεση συγκίνηση:

Πόσοι σταυροί  
κάνουνε μια πατρίδα;  
ψηλό το βουνό (36).

Όλη του η ποιητική προσπάθεια κρύβεται πίσω από το εκτυφλωτικό φως, το οποίο οι θνητοί δεν μπορούν να αντισταθούν σε αυτή τη ζωή. Είναι αυτό το φως της άλλης ζωής που η κοινή λογική δεν δίνει περιθώρια ανακάλυψης στον άνθρωπο. Όσες προσπάθειες και αν καταβάλει ο ποιητής να βρει την αλήθεια στον επίγειο κόσμο, το ανερμήνευτο του θανάτου και της μετέπειτα ζωής είναι αυτό που τον καταδιώκει:

Τόσο φως, Θε μου,  
κι εσύ στρέφεις το βλέμμα μου  
σ' ότι δεν βλέπω. (33)

Τη *Αήκυθο των μύθων* (2004) θα διαδεχθούν οι συλλογές *Γραμμική γραφή ΙΔ'* (2004) και *Οθόνη Υγρών Κρυστάλλων* (2005). Η πρώτη αποτελείται από μικρές ομόθεμες ενότητες

ποιημάτων διαφόρων εποχών, τα οποία χαρακτηρίζονται για την ειδολογική και στιχουργική τους ποικιλία, όπου κομβικά σύμβολα της ποιητικής του Γεωργούση επανέρχονται μέσα από τα αντιθετικά τους δίπολα για να συμπληρώσουν το δράμα της τραγικής μοίρας του ανθρώπου μπροστά στην «πολύμορφη πολιορκία του θανάτου».<sup>232</sup> Η δεύτερη είναι ένα ακόμη *Αλφαβητάρι*, αποτελούμενο από ανόμοια μορφικά ποιήματα διαφορετικών εποχών, τα οποία στοχεύουν στην επεξήγηση συμβόλων που εδράζονται πάνω στη γένεση και τον θάνατο της ανθρωπίνης ύπαρξης. Άξια μνείας είναι η θεματική, γλωσσική, τεχνοτροπική αναφορά στην ποίηση του Ανδρέα Κάλβου, ως δείγμα της εκλεκτικής συγγένειας των δυο ποιητών γύρω από το θέμα του θανάτου.<sup>233</sup>

Το 2006, ο Γεωργούσης επανέρχεται στη χαίικου ποίηση με δυο συλλογές, τα *Σήματα Καπνού.66 Ελληνικά Χαϊκού* και την *Καθολική λυχνία.60 Ελληνικά Χαϊκού*.<sup>234</sup> Τα *Σήματα Καπνού* χωρίζονται σε τρεις ενότητες: «Ο Ιερός Καπνός», «Το ένστικτο της στάχτης» και «Προπέτασμα Καπνού», με την πλέον χαρακτηριστική συνήθεια έναρξης των ενοτήτων κάτω από ενδεικτικά μότο, παρμένα από τον Ηράκλειτο, το Δημοτικό Τραγούδι, το έργο *Περί του μη όντος* του Γοργία και στίχους από τα *Σχεδιάσματα στο «Σατιρικό του 1833»* του Διονύσιου Σολωμού, αντίστοιχα. Ο τίτλος της συλλογής είναι ενδεικτικός της έννοιας του αφανισμού που δηλώνει ο καπνός, η στάχτη, η τέφρα, παραπέμποντας κυρίως σε αρχαιοελληνικούς και βυζαντινούς συμβολισμούς, σχετικούς με τα έθιμα ταφής ή καταστάσεις έκτακτου κινδύνου με σημείο αναφοράς τις φρυκτωρίες. Η αίσθηση του καπνού, του ζοφερού και ομιχλώδους τοπίου που πολλές φορές σκιαγραφείται σε όλο το έργο του ποιητή είναι ενδεικτικό της αγωνιώδους αίσθησης που προσπαθεί να δημιουργήσει στον αναγνώστη. Ο ποιητής, τοποθετώντας για πρώτη φορά σε συλλογή του ένα κεντρικό θεματικό άξονα αναφοράς, προσπαθεί να βοηθήσει βαθμηδόν τον αναγνώστη στην αποκάλυψη του εφήμερου της ζωής μέσα από στατικούς συμβολισμούς που τον κάνουν να καιροφυλαχτεί μπροστά στους επερχόμενους κινδύνους, στους αδιόρατους φόβους που παραμονεύουν πίσω από τα παραπετάσματα του καπνού. Ο καπνός, απόρροια πιθανώς ενός ενδεχόμενου ολικού αφανισμού, μιας πύρινης λαίλαπας, ίσως είναι ένας ακόμη αλληγορικός συμβολισμός του τρόπου με τον οποίο χάνεται στο άπειρο και στο άγνωστο η εξαϋλωμένη ύπαρξη του ατόμου.<sup>235</sup>

Το ηρακλείτειο μότο της πρώτης ενότητας αναφέρεται στον ολικό αφανισμό που επιφέρει η φωτιά στο πέρασμά της. Μόνο η όσφρηση του εναπομείναντος όντος μπορεί να νιώσει

<sup>232</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 99-101.

<sup>233</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 101-105.

<sup>234</sup> Γεωργούσης, Γιώργος, *Σήματα Καπνού.66 Ελληνικά Χαϊκού*, Αθήνα: Διάττων 2006 και του ίδιου, *Καθολική Λυχνία. 60 Ελληνικά Χαϊκού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2006. Για μια εισαγωγική θεώρηση των συλλογών, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 105-111.

<sup>235</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 105-109.

αυτό το τίποτα που θα αφήσει ο καπνός και η στάχτη της λαίλαπας. Με αυτό το «τίποτα», ίσως επιθυμεί και ο ίδιος ο ποιητής να συνδιαλλαγεί μέσα από μια βιβλικής σύλληψης έμπνευση. Στην πρώτη ενότητα της συλλογής παρατηρείται η αιώνια αντιμαχία φωτός και σκότους, η σύζευξη της ύπαρξης και της ανυπαρξίας, το αλληλοδιαπλεκόμενο του παντός και του τίποτα. Μέσα από τους μηχανισμούς της μνήμης ο ποιητής επιστρέφει νοσταλγικά κοιτώντας τον χαμένο παράδεισο της παιδικής ηλικίας για να καταδείξει τη σημασία της απώλειας στην ενήλικη ζωή:

Χάθηκαν, μου λες,  
τα φώτα κι οι κήποι·  
άρα υπήρξαν. (10.)

Κοιτώντας με φιλοσοφικό βάθος τη νομοτελειακή εναλλαγή μέρας και νύχτας, της αρμονικής αυτής συνύπαρξης στην οποία βασίζεται το μυστήριο της ζωής, ο ποιητής προσπαθεί να οδηγήσει τον αναγνώστη στη διάψευση των ψευδαισθήσεων της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία τρέφει ελπίδες ενός φωτεινού μέλλοντος στην προσπάθεια ακύρωσης του σκότους του θανάτου. Έτσι, ο ποιητής παρουσιάζει μια πανίσχυρη φύση που διέπεται από συμπαγείς και αναλλοίωτους στο πέρασμα του χρόνου νόμους, όπου ο άνθρωπος, ανεξαρτήτως των χαρακτηριστικών του, υπόκεινται στην άτεγκτη δικαιοσύνη τους. Ο ποιητής φαίνεται πως προσπαθεί να ξεδιαλύνει τις πανάρχαιες αυταπάτες της συλλογικής ανθρώπινης μοίρας, γι' αυτό και παροτρύνει τον άνθρωπο να σκύψει πάνω στο θέμα του θανάτου και να εξοικειωθεί, γιατί ίσως έτσι πιστεύει πως μπορεί να μετριαστεί ο φόβος, ο πόνος και η αγωνία του ατόμου μπροστά του:

Της νύχτας το φως  
το κρύψαν με στάχτες  
της μέρας φωτιές. (11)

Δίκαιος μπάτης;  
Στο πουλί και στο κλουβί  
με ίδια πνοή; (11)

Θέλει σιοτάδι  
για να τη δεις τη ρωγμή  
στο απρόσιτο. (11)

Ωστόσο, ο ποιητής γνωρίζει πως το αβέβαιο, το αδιόρατο του επέκεινα, η μετάβαση από τον θάνατο στην άλλη ζωή, το αίνιγμα της συνέχειας, θα αποτελούν πάγιες και βασανιστικές αγωνίες του ανθρώπου μπροστά στα αναπάντητα ερωτήματα του θανάτου. Όσες αντιστοιχίες των φυσικών φαινομένων κι αν κάνει ο άνθρωπος με τη ζωή και το θάνατο, όσο και αν προσπαθεί να παραλλάξει τα ονόματα του φωτός και του σκότους με το άσπρο ή το μαύρο, δεν θα πάνε να αποτελούν συναφείς αναφορές της αέναης διαμάχης της ζωής και του θανάτου:

Κι αν βάψεις άσπρο  
το αίνιγμα του κόσμου,  
ξαναμαυρίζει; (12)

Στη δεύτερη ενότητα, ο ήλιος και το φως επικρατεί της νύχτας και του ζόφους του σκοταδιού. Πρόκειται για μια ενότητα που αφήνει μικρές ελπίδες παρηγοριάς, οι οποίες πηγάζουν από τη γνώση και τη συμφιλίωση με την έννοια του θανάτου. Η στάχτη μέσα από ποικίλους συμβολισμούς αναδεικνύεται ως φορέας της γνώσης της πραγματικότητας. Ο άνθρωπος πρέπει να καεί από τη φωτιά, να αποκτήσει την εμπειρία για να κατακτήσει τη γνώση:

Καπνός στις στέγες  
 Ιθάκη ή πυριαιγιά;  
 Η στάχτη ξέρει. (19)

Η συμφιλίωση με τον φόβο απέναντι στην επερχόμενη επέλαση του θανάτου και η πλήρης αποδοχή του γεγονότος, φυσικά δεν είναι δυνατόν να κρύψει την αγωνία του ποιητή για το αβέβαιο και άγνωστα επέκεινα. Πολλές φορές, ο ποιητής βρίσκει παρηγοριά στην αντίληψη ότι κανείς δεν θα γλιτώσει από τον θάνατο. Οι πάντες εξισώνονται μπροστά του. Με αυτόν τον τρόπο μειώνεται σημαντικά ο φόβος και σπάει το φράγμα της μόνωσης, αφού ανήκει και ο ίδιος στην κοινή μοίρα των ανθρώπων:

Κορφές και κορφές  
 μόλις έρθει η νύχτα,  
 όλες τους ίσες. (21)

Η τρίτη ενότητα είναι αφιερωμένη στη δυναμική του λόγου να μεταπλάθει και να παρουσιάζει ως άλλη αίσθηση την εξωτερική πραγματικότητα. Τα ορατά και τα αόρατα, αυτά που γίνονται δηλαδή αντιληπτά από τη νόηση, τα μεταπλάθουν σε λόγο οι λέξεις:

Ξέρει το ποίημα:  
 τι και τι δεν έχει δει  
 πριν απ' τις λέξεις. (34)

Δεν είναι τυχαίο ότι ο ποιητής δανείζεται τη σκεπτικιστική θεωρία του Γοργία ότι τίποτα δεν υπάρχει, κι αν υπάρχει είναι ακατανόητο και ως εκ τούτου είναι αδύνατο να μεταδοθεί στους συνανθρώπους μας. Με αυτόν τον τρόπο ο Γεωργούσης, μιλώντας είτε για την ίδια την ποίηση είτε για το θέμα του θανάτου, εκφράζει την αναγκαστική του υποταγή στην παντοδυναμία και την καθολική σημασία της έννοιας του θανάτου στις υπαρξιακές αναζητήσεις του ατόμου. Η φιλοσοφική και γαλήνια στοχαστική ενατένιση του ποιητικού υποκειμένου εκφράζεται μέσα από την παραδοχή και στωική εγκαρτέρηση του θανάτου:

Φως, νερά κι ηχώ  
 Πνίξε, Θέ μου, τις λέξεις,  
 και τ' ανείπωτο. (27)

Ο χρησμός ίδιος  
 Άδικα παιδεύεσαι,  
 πείρα του κόσμου. (34)



Το προσφιλέ στον ποιητή δίπολο παν/τίποτα, έννοιες αντιθετικές που πότε απέχουν πότε ενώνονται και πότε αλληλοσυμπληρώνονται επανέρχονται στην ενότητα της συλλογής ως παραδοχή της ματαιότητας των πάντων και της ακόμη βασανιστικότερης για τον ποιητή γνώσης του μη αισθητού, το οποίο ακόμη και η ίδια η πίστη στην παντοδυναμία του λόγου και της ποίησης δεν μπορεί να επεξηγήσει διαφωτιστικά:

Σαν μας φωτίζεις  
γίνεσαι πιο σκοτεινό,  
Μέγα Τίποτα. (28)

Μου πε το ποίημα  
το παν είναι στις λέξεις·  
το τίποτα πού; (9)

Η *Καθοδική Λυχνία*, όπως καταμαρτυρεί και ο τίτλος της είναι άλλη μια κατάβαση με τη βοήθεια δεσμίδων φωτός στα άδυτα του θανάτου. Η συλλογή χωρίζεται σε τρεις ενότητες, τη «Λυχνία Κενού», τη «Σιγή Ασυρμάτου» και τα «Δίχτυα Βυθού». Ο ποιητής, κατευθύνοντας το φως με στόχο να δώσει προσωρινές λάμπεις στο μαύρο της παρωδικής ύπαρξης, συνεχίζει τις αλλεπάλληλες προτροπές για εξοικείωση με το μαύρο του θανάτου:

**Καθοδική Λυχνία**  
Όσο θες κοίτα·  
τ' άλλο μισό του φωτός  
η νύχτα το 'χει. (9)

**Οι Καραβοκύρηδες**  
Μαύρο το θέλει  
το σιαρί της η ζωή·  
αλλιώς ξεβάφει. (25)

Πάτα αχινό  
να μπει λίγο μαύρο,  
να συνηθίσεις.

Η εξίσωση ζωής και θανάτου, η αντιμετώπιση του πόνου του θανάτου ως τετριμμένης πλέον συνήθειας, καταδεικνύει το συγκρασιμό και την αλληλοδιείσδυση των δυο εννοιών υπό την κρυφή και σχεδόν αδιόρατη ελπίδα της πίστης σε μια άλλη ζωή μετά τον θάνατο. Ο ποιητής αξιοποιεί και πάλι κοινές αναπαραστάσεις της φύσης επιδιώκοντας τον μετριασμό του πόνου απέναντι στην απώλεια της ύπαρξης. Το δίπολο, φως-σινιά/ ίσκιος επανέρχεται και εδώ για δώσει αποφθεγματικά τις στάσεις ζωής του ποιητή. Τι είναι το φως; Τι είναι η ζωή; Τέτοιου είδους ερωτήματα επιθυμούν να απαντήσουν ακαριαία μερικά από τα χάικου της συλλογής:

#### **Τούτον το Ακαριαίον**

Μια λάμψη είναι  
-τι θαρρείς- κι ο άνθρωπος,  
κι αν είδες, είδες.

Αυτή η τραγική επίγνωση της παροδικότητας της ύπαρξης είναι που κάνει τον ποιητή να εκφράζει τη θλίψη και τα παράπονα του όταν στην ύστατη στιγμή σκέφτεται:

Τόσα μου 'πες, φως,  
μα για τον ίσκιο μου  
ούτε μια λέξη.

Η σινιά αποδεικνύεται εν τέλει ο πανίσχυρος αντίπαλος του φωτός και το κενό μεταξύ ύπαρξης και θανάτου, η ζωή που κυλά, είναι το διάστημα που έχει ο άνθρωπος για να αντιληφθεί

αυτές τις δυο υπαρξιακές έννοιες, να τις κατανοήσει, να βιώσει την αγωνία και τον φόβο για το επέκεινα της ύπαρξης μετά τον θάνατο. Ως εκ τούτου, η ανεύρεση διεξόδου μπορεί είναι υψίστης σημασίας για τον άνθρωπο, η λύση όμως του μυστηρίου είναι χωρίς σημασία, εφόσον δεν υπάρχει η αντικειμενική αποδεικτική της βεβαιότητα:

Ψάχνοντας λύση  
καθ' οδόν προς τη Σφίγγα,  
πέφτω πάνω σου.

Σε αυτό το άλυτο μυστήριο, η τέχνη της ποίησης, ο λόγος, οι λέξεις, ίσως είναι μια κάποια λύση. Οι λέξεις αποτελούν τα ίχνη του ποιητή που αφήνει στο διάβα της ύπαρξής του. Αν κατορθώσουν την αισθητική τελείωση, ίσως νικήσουν τον χρόνο και αφήσουν μερικά άσβηστα ίχνη, όταν ο ποιητής δεν θα υπάρχει πια ζωή:

Εσύ το ξέρεις  
πως θα με βρεις αν χαθώ·  
λέξεις τα ίχνη.

Τον ίδιο χρόνο, ο Γεωργούσης θα επανέλθει στον κορμό της κύριας ποιητικής του με τη συλλογή *Φωνήεντα δέντρα*, εκφράζοντας τις υπαρξιακές του ανησυχίες για τις συμπαντικές τύχες του ανθρώπου μέσα από τις θαυμαστές ιδιότητες των δέντρων. Τα περισσότερα ολιγόστιχα ποιήματα της συλλογής, προϋποθέτουν σε μεγάλο βαθμό γνώση των προγενέστερων έργων του ποιητή και εν γένει λειτουργούν συμπληρωματικά στην επεξήγηση των δυσερμήνευτων συνθέσεών του. Το 2007, θα παρουσιάσει τον *Ξεναγό της λήθης*, εγκαινιάζοντας τα εκτενέστερα ποιήματα του έργου του. Κάνοντας ένα ταξίδι στον χρόνο, ο ποιητής στοχάζεται νοσταλγικά το παρελθόν για να φτάσει στο παρόν και να διαπιστώσει το αδιέξοδο της διαδρομής της ζωής, το ανεξήγητο παιχνίδι του θανάτου, την αδυναμία της μνήμης και του νόστου να αποτρέψουν την ανθρώπινη ύπαρξη από την απόλυτη βεβαιότητα του ακατανόητου κενού. Την ίδια χρονιά δημοσιεύει την πρώτη αυτοανθολόγηση του έργου του, *Οι μέρες και πέτρες. Ποιήματα 1966 - 2001. Επιλογή*, καθώς και την πλακέτα έντεκα ποιημάτων, *Υπέρθυρο*, συγκεντρώνοντας κομβικά ποιήματα της παραγωγής του.<sup>236</sup>

Ταυτόχρονα, ο Γεωργούσης δημοσιεύει την πέμπτη συλλογή με χάλικου, *Νερό κι αλάτι. 60 ελληνικά χαικού.*, αποτελούμενη από δυο ενότητες, «Ωσει θρόμβοι» και «Νερό κι αλάτι».<sup>237</sup> Η συλλογή, όπως δικαιολογημένα επεξηγεί ο Θεοδόσης Πυλαρινός, θα μπορούσε να αποτελεί την πέμπτη ενότητα μιας ενιαίας θεματικά και μορφικά συλλογής με ελληνικά χάλικου, σε κάθε

<sup>236</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 111-122.

<sup>237</sup> Γεωργούσης, Γιώργος, *Νερό κι αλάτι. 60 ελληνικά χαικού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2007.

ενότητα της οποίας θα εξαιρεται ένα σύμβολο ή ένα αντιθετικό σύμπλεγμα συμβόλων.<sup>238</sup> Για άλλη μια φορά, ο ποιητής έρχεται αντιμέτωπος με την υπαρξιακή αγωνία του Τίποτα, αντιμετωπίζοντας πότε με ειρωνεία πότε με στωική εγκαρτέρηση τις συνέπειες αυτής της ακατάσχετης υπαρξιακής αγωνίας. Στο πέραςμα του χρόνου αυτή η εσωτερική πάλη φαίνεται πως σιγά σιγά καταλαγιάζει μέσω της αποδοχής του ανερμήνευτου και αδιέξοδου δρόμου προς την αναζήτηση της αφανούς αλήθειας:

Φωνές ναυαγών·  
Ποιος σώζεται, ποιος όχι,  
νερό κι αλάτι. (21)

Τα αντιθετικά δίπολα φωτός-σκότους, ημέρας-νύχτας, πλέον αποτελούν κοινούς παρονομαστές της ίδιας εξίσωσης που αναντίρρητα οδηγούν στον θάνατο. Οι πρόσκαιρες αχτίνες φωτός, τα διάττοντα άστρα αποτελούν ψευδαισθήσεις ελπίδων, οι οποίες δεν βοηθούν στο να ακυρώσουν το σκότος:

Σβήσε τα φώτα: Έτσι θα φανούν τα' άστρα, Κι όποιος γκρεμιστεί.(21)	Απ' όποια πλαγιά Κι ν' ανεβείς στο βουνό, Σταυρός στην κορφή. (15)
--	--

Συλλογή με χάικου ο Γεωργούσης θα δημοσιεύσει εννέα χρόνια μετά. Στο διάστημα αυτό θα συνεχιστεί η καταιγιστική του εκδοτική παραγωγή, παρουσιάζοντας έντεκα νέες ποιητικές συνθέσεις με ποικιλόμορφα χαρακτηριστικά, αλλά βασισμένες στα ίδια θεματικά μοτίβα.<sup>239</sup> Το δυστυχές είναι ότι ο ποιητής δεν βάζει κάποιο όριο στην αλληπάλληλη έκδοση ποιημάτων που κρατά στο συρτάρι του. Όσο και να φωτίζουν διαφορετικές πτυχές του έργου του και να λειτουργούν επεξηγηματικά, τα περισσότερα ποιήματα δεν έχουν να προσθέσουν κάτι περισσότερο σε μια ήδη διαμορφωμένη ποιητική οντότητα. Ο ποιητής, έχει επίγνωση όταν λέει «Τρομάζω με την ιδέα ότι το μέλλον ανήκει στους ειδικούς»<sup>240</sup>, γι' αυτό και φροντίζει με τις αλληπάλληλες εκδοχές των ποιημάτων του να δημιουργήσει ένα σκιάδη λαβύρινθο, τον οποίο δύσκολα ο μέσος μελετητής του έργου του θα μπει στη διαδικασία να χαρτογραφήσει. Αυτή η συνειδητή αγωνία απέναντι στον χρόνο που κυλά αντίστροφα, αποτελεί συνάμα και μια αγωνία απέναντι στις θέσεις της κριτικής περί ανανέωσης και προόδου, τις οποίες αν και φαίνεται πως φοβάται, με βεβαιότητα καταδεικνύει πως αδιαφορεί. Οι πιο ενδιαφέρουσες ρυθμικά και μορφικά συλλογές αυτών των χρόνων αποτελούν *Τα πελασγικά τετράστιχα* (2012), *Τα τετράστιχα του Ξενώνα* (2016) και *Τα νέα παλατινά επιγράμματα Μνησίφιλου του γραμματικού* (2016). Η άσκηση του ποιητή πάνω στο τετράστιχο ποίημα, συμπυκνώνοντας ένα ερώτημα, μια θέση,

<sup>238</sup> Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 123-124.

<sup>239</sup> Για τις συλλογές, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 124 -183

<sup>240</sup> Γεωργούσης, Γώργος, *Οι μέρες και οι πέτρες...*, *ό.π.*, 113.

μια ιδέα, λειτουργώντας άλλοτε επιγραμματικά και άλλοτε αποφθεγματικά, δίνει νέα πνοή στην ποιητική του Γεωργούση και χαρακτηρίζει την ωριμότητα ενός ποιητή που δημιουργεί ποιήματα - αποστάγματα μακράς πείρας και βαθιάς γνώσης των υπαρξιακών του αγωνιών. Η συμπίκνωση αποδεικνύεται εξαιρετο εργαλείο και προνόμιο για έναν ποιητή, όπως ο Γεωργούσης, με τεράστια εικονοπλαστική δύναμη και μορφοπλαστική ικανότητα όσον αφορά τον χειρισμό των συμβόλων. Διαβάζουμε σ' ένα από *Τα Πελασγικά Τετράστιχα*:

Ένα φάρο έχει η ζωή, κι ο θάνατος άλλον ένα.  
Κι η νύχτα σκοτεινή κι απέραντη· σαν θάλασσα,  
σε πνίγει. Όλες οι νύχτες σου μαζί  
φωτίζουνε τον φάρο που δεν είδες. (14)

Ο ποιητής αξιοποιεί την αλληγορία για να περιγράψει το ταξίδι χωρίς επιστροφή με προορισμό το άγνωστο. Και μάλλον φαίνεται πως ο εκτεταμένος χώρος του τετράστιχου σε σύγκριση με τον περιορισμένο χώρο του χάικου προσφέρει με την διείσδυση των εικόνων πολύ μεγαλύτερη αισθητική συγκίνηση από την επιτηδευμένη δοκησιοσοφία πολλών χάικου του. Με καμβά αποτύπωσης των ηθικών και υπαρξιακών του μηνυμάτων τη φύση, ο ποιητής πραγματεύεται το άλυτο πλέον ζήτημα του θανάτου, τη μηδαμινότητα του ανθρώπου μπροστά στο αχανές σύμπαν, την αγωνία ανεύρεσης φωτός μέσα στα σκοτάδια της νύχτας, κ.ά. Το σημαντικότερο όλων είναι ότι σε αυτή τη συλλογή ο ποιητής δείχνει την ανάγκη του να αποκαλύψει τη σύνδεσή του με ολόκληρη την ελληνική παράδοση και ιστορία και να υπερασπιστεί το δικαίωμά του να θεωρηθεί άξιος συνεχιστής της. Η ανάγκη αυτή φυσικά εμπεριέχει την αγωνία του για τη συνέχεια του οικουμενικού πνεύματος του ελληνισμού που για τον ίδιο πραγματώνεται μέσα από τη διαφύλαξη της ελληνικής γλώσσας, μιας ευθύνης που ανέλαβε εξαρχής με τη *Νυκτιλόγη*.

Πρωτότυπη ειδολογικά και θεματικά είναι και η συλλογή των νέων παλατινών επιγραμμάτων, όπου με εργαλείο τον αυτοσαρκασμό και τη σάτιρα και φορώντας το προσωπίο του επίπλαστου γραμματικού Μνησίφιλου, ο ποιητής μιλά για τις δοκιμασίες και τις απορρίψεις των ερωτικών πόθων και προσδοκιών του. Ουσιαστικά, ο ποιητής προσπαθεί μιμούμενος τα ερωτικά επιγραμματικά της *Παλατινής Ανθολογίας* να προσφέρει την αντεστραμμένη και ευτράπελη ειδοχή τους. Ο ποιητής, προσπαθώντας να εξοβελίσει τα στερεότυπα του *roeta docti* που τον ακολουθούν, για πρώτη φορά δοκιμάζεται σε ένα έξυπνο παιχνίδι σοφίας, κρύβοντας στα ευτράπελα επιγράμματά του πτυχές της ποιητικής του θεωρίας.

Μέσα σε αυτό το κλίμα παρουσιάζει και την τελευταία του ποιητική συλλογή με χάικου με τίτλο, *Πλευρικοί φανοί.66 ελληνικά χαϊκού* (2016).<sup>241</sup> Ο ποιητής καθιστά πλέον εμφανή

<sup>241</sup> Γεωργούσης, Γιώργος, *Πλευρικοί Φανοί.66 ελληνικά χαϊκού*, Λευκωσία: Αιγάλιον 2016.

την προτίμηση του στη φόρμα, εφόσον αυτή εξυπηρετεί τους σκοπούς έκφρασης του φιλοσοφικού του στοχασμού, φυσικά διατηρώντας την ελληνικότητα του ήθους και την ελληνοπρέπεια του ύφους τους, όπως εξήγγειλε με την αρχική δοκιμή στον *Λύκο των άστρων*. Για άλλη μια φορά, ο ποιητής χρησιμοποιεί ένα υπαινικτικό και κρυπτικό τίτλο, ο οποίος προσεταιρίζεται έναν ορισμό από τους κανόνες της ναυσιπλοΐας σε περίπτωση τρικυμίας. Οι πλευρικοί φανοί, σηματοδότες πράσινου και κόκκινου χρώματος του όγκου ενός πλοίου, αποτελούν ενδείξεις ελεύθερης ή απαγορευμένης πλεύσης για τα κοντινά ή τα κινούμενα σε αντίθετη κατεύθυνση πλοία. Τα δυο χρώματα λειτουργούν υπαινικτικά και καταδεικνύουν τη διπολική θεώρηση της ύπαρξης, τους ευνοϊκούς σιωνούς και τους ελλοχεύοντες κινδύνους που διατρέχουν τη ζωή του ατόμου.<sup>242</sup>

Παίζοντας στη βάση αυτών των αντιθετικών διπόλων και ακολουθώντας τις κατά Εμπεδοκλή αντιθέσεις των φυσικών φαινομένων, των εννοιών και πραγμάτων, ο ποιητής επιθυμεί να αναδείξει την αρμονική συνύπαρξη των αλληλοσυγκρουόμενων ιδεών που στην ουσία απαρτίζουν το όλον της ύπαρξης. Ίσως είναι και η μοναδική φορά που αξιοποιεί αυτή τη βασική φιλοσοφική αρχή του Ζεν που διέπει μια μερίδα κλασικών χάικου τα οποία φυσικά στοχεύουν στην ακαριαία απόδειξη μιας βαθιάς φιλοσοφικής αλήθειας. Η συλλογή χωρίζεται σε δυο ενότητες: τους «Πλευρικούς Φανούς» και τη «Νύχτα». Στην πρώτη ενότητα περιέχονται χάικου που επικεντρώνονται στην αντιπαράβολή των αντιθέτων, η σύγκρουση των οποίων αποτελεί εγγενή απόδειξη της ύπαρξης της ζωής:

Κόπος κι η λάμψη!  
Αλλιώς, γιατί να δύει  
φεγγάρι κι ήλιος; (11)

Εκ των υστέρων  
και θύμα και θύτης  
προφήτης θα βγει. (17)

Κοινές αναπαραστάσεις της φύσης δρομολογούνται για να εκφράσουν την εξάρτηση των έμβιων όντων, την παράλληλη ύπαρξη και την αναγκαία σύγκρουση, καθώς υποτάσσονται στους νομοτελειακούς κανόνες της φύσης:

Νέο το βουνό·  
κι ο λύκος και τ' αρνί  
το παλιό χούι. (12)

Οι αμφιβολίες του ανθρώπου απέναντι στο ζήτημα της ύπαρξης πέρα από τα όρια αυτού του κόσμου εκφράζονται με αινιγματικό τρόπο:

Μπροστά στη Σφίγγα  
με δυο πράσινα φύλλα·  
Το δέντρο λείπει.

<sup>242</sup> Για μια διαφωτιστική ανάλυση της παρούσας ιδέας, βλ: Πυλαρινός, Θεοδόσης, *ό.π.*, 173

Οι αμφιβολίες γρήγορα εγκαταλείπονται εφόσον δεν θα δώσουν ποτέ ικανοποιητικές απαντήσεις. Η πλήρης παραδοχή και υποταγή στο επερχόμενο τέλος επανέρχεται συχνά εν είδη προτροπής:

Παρέα πάμε  
μ' όλο το άλας της γης  
προς την θάλασσα. (16)

Διψώντας φεύγω·  
Το ίδιο και τα φύλλα·  
Η ρίζα μένει. (17)

Η ποίηση κι εδώ λειτουργεί ιαματικά. Τα αυτοαναφορικά χάικου του ποιητή επιστρατεύονται άλλοτε ως ύστατες ελπίδες της ύπαρξης, όταν πλέον ο ποιητής δεν θα βρῖσκεται στη ζωή και άλλοτε για να αναδείξουν την κατάλληλη επιλογή της λέξης ως εργαλείου αποκρυπτογράφησης ενός ζητήματος ή ως θύματος των ανερχόμενων ζητημάτων της ύπαρξης:

Εγώ στο μαύρο·  
Τ' άγαλμά μου στον ήλιο,  
όπως το ποίημα. (18)

Σώπα, ποίηση!  
Θα σου μοιάσει κι ο κόσμος  
εκ των υστέρων. (16)

Κρασί θα πιούμε  
κι εγώ και το ποίημα·  
Ποιος μεθάει ποιόν; (22)

Στη δεύτερη ενότητα, περιέχονται χάικου – αποφάνσεις που αφορούν την πλήρη βεβαιότητα του επερχόμενου τέλους, τη διαρκή ειρημότητα του θανάτου, αλλά και τους προβληματισμούς σχετικά με την πλήρη αβεβαιότητα του ανθρώπου για τη ζωή μετά θάνατον. Η νύχτα και το σιοτάδι ως εκ τούτου τοποθετούνται στο κέντρο αυτής της διαδικασίας και οι πλευρικοί φανοί λειτουργούν συμβολικά, ο κόκκινος δείχνει τους ελλοχεύοντες κινδύνους από την αβεβαιότητα του άγνωστου και ο πράσινος την έλλογη παραδοχή του τέλους:

Πλευρικοί φανοί.  
Κόκκινος και πράσινος·  
Κέντρο η νύχτα.

Ο ποιητής πλέον εκφράζει αυτή τη αβεβαιότητα της ύπαρξης μπροστά στο επερχόμενο τέλος με παραδείγματα μέσα από τον κόσμο της καθημερινότητας, άλλοτε αναδεικνύοντας τους αγωνιώδεις προβληματισμούς και άλλοτε τη θλίψη του από το γεγονός του θανάτου το οποίο θα παραμείνει πλήρως ανερχόμενο, όσες προσπάθειες και αν καταβάλλει ο έλλογος νους:

Πώς να κρυφτείς πια;  
Στ' αρνητικό του φιλμ  
μαύρα τα λευκά. (28)

Θα δεις το θαύμα·  
Πάνω του θα σκοντάψεις.  
Κανείς θεατής. (28)

Άθροισμα μηδέν·  
Μηδέν και στο ηλίκιον.  
Φως κυκλικό πιά.

## Κεφάλαιο 6.

Το χάικου στη «Γενιά» του '70: Μετασχηματισμοί, νεοφορμαλιστικές τάσεις και α-  
ναβιώσεις παραδοσιακών μορφών ποίησης (1970 - 2019)

Στην τελευταία ενότητα της παρούσας εργασίας, αξιοποιώντας καταχρηστικά και με καθαρά ταξινομικούς σκοπούς τη γραμματολογική αναφορά περί της ποιητικής «γενιάς» του '70, θα μας απασχολήσει η παραγωγή χάικου ολοκληρωμένων σήμερα ποιητών, οι οποίοι με βάση τα ηλικιακά τους χαρακτηριστικά και με την εκδοτική τους παρουσία εμφανίστηκαν στα νεοελληνικά γράμματα τη δεκαετία του 1970 ή λίγο νωρίτερα. Αυτό που θα μας απασχολήσει δεν είναι τόσο η διερεύνηση ενός κοινού ιδεολογικού υπόβαθρου με όμορους προβληματισμούς και θεματικούς ορίζοντες όσο οι αιτίες και οι τρόποι αξιοποίησης μιας αυστηρής μορφολογικά φόρμας, όπως είναι το ιαπωνικής καταγωγής χάικου ή τάνκα.

Είναι άλλωστε δεδομένο πως η δεκαετία του '70 υπήρξε μια περίοδος ανακατατάξεων, ανατροπών και προωθήσεων σε παγκόσμια κλίμακα. Κοντά στις άλλες χώρες, εμφανίζεται μια Ελλάδα που σπασμωδικά προσπαθεί να ξεφύγει από το κλίμα της μετεμφυλιακής πραγματικότητας, δραστηριοποιώντας κινήματα αμφισβήτησης στα οποία οι νέοι συμμετέχουν μαζικά. Πέρα όμως από ιδεολογική αμφισβήτηση, οι ποιητές αυτής της γενιάς θα αμφισβητήσουν έντονα και την γλώσσα της ποιητικής δημιουργίας, επιθυμώντας πολλές φορές την ανατροπή των πάγιων και καθιερωμένων από δεκαετίες ποιητικών σχημάτων. Η ειρωνεία, η σάτιρα, το παράλογο, το μαύρο χιούμορ, ο υπαινιγμός, η αλληγορία είναι τα μέσα που αξιοποιούν οι νέοι ποιητές για να εκφράσουν την έντονη διαμαρτυρία τους, την αιχμηρή πολιτική τους στάση, τις υπαρκτικές τους αγωνίες και τη διάψευση των προσδοκιών τους.<sup>243</sup>

Ουσιαστικά, θα μιλήσουμε για μια ομάδα ποιητών που έχουν γεννηθεί μεταξύ του 1943 και 1953, παρουσιάζοντας ένα έργο μέσα στη δεκαετία του '70 και διατηρώντας μια ισχυρή ποιητική παρουσία ως τις μέρες μας, δείχνοντας παράλληλα μεγάλη ελαστικότητα και ποικιλομορφία στους ειδολογικούς τους πειραματισμούς κατά τη διάρκεια της ποιητικής τους εξέλιξης. Αυτή η ελαστικότητα αποτελεί και ένα δείκτη των μετασχηματισμών που συντελέστηκαν σε ποιητές που μπορεί να είχαν μια κοινή ιδεολογική αφετηρία, ωστόσο στο διάνυσμα του χρόνου χάραξαν εντελώς διαφορετικούς δρόμους, οι οποίοι άλλοτε τέμνονται και άλλοτε

<sup>243</sup> Για μια γενική εισαγωγή στη θεώρηση ποικίλων ζητημάτων περί του όρου «Γενιά» του '70, τα κριτήρια ένταξης και αξιολόγησης των δημιουργών, καθώς και τις εκλεκτικές θεματικές τους συγγένειες, βλ.: Ψάχου, Ν. Μαρία, *Η ποιητική Γενιά του '70. Ιδεολογική και Αισθητική Διερεύνηση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα 2011, 58-82.

διαχωρίζονται, ως αποτέλεσμα των εναλλακτικών ιδεολογικών και καλλιτεχνικών τους στόχων.<sup>244</sup>

Όσον αφορά την αξιολόγηση της παραγωγής χάρικου, τάνια και ποιημάτων που βασίζονται εν πολλοίς στη φιλοσοφία της συγκεκριμένης ποιητικής λειτουργίας, πρέπει να σημειωθεί πως στη συντριπτική πλειοψηφία το είδος παρά την αναιμική εκδοτική παρουσία τις δεκαετίες 1970-1980, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και ως τις μέρες μας αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη αναγνώριση και εκδοτική επιτυχία με την παρουσία του είτε σε μεμονωμένες ενότητες ποιητικών συλλογών είτε σε αυτοτελείς εκδόσεις. Στην παρούσα εργασία, τυγχάνει να πρόκειται για ποιήματα που η δημοσίευσή τους συμπίπτει με την ωρίμανση μιας ποιητικής φυσιογνωμίας και την αντίστοιχη κριτική αποδοχή της.

Έχοντας κατά νου αυτόν τον αδρό σχηματισμό μπορούμε να μιλήσουμε για ορισμένα χαρακτηριστικά του ποιητικού λόγου που από το 1970 και εξής κάνουν έκδηλη την παρουσία τους. Το πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό που παρατηρείται είναι η αναζήτηση ενός διαφορετικού τρόπου οργάνωσης του ποιητικού λόγου και των συλλογών μέσω μιας ιδιαίτερης τυπογραφικής διάταξης που υπαγορεύει και ένα συγκεκριμένο τρόπο ανάγνωσης και ερμηνείας του κειμένου. Αυτές οι νεομοντερνιστικές τάσεις, έρχονται ως πρακτικές αμφισβήτησης και ρήξεις με τον παραδοσιακό τρόπο γραφής, ανάπτυξης και διάταξης του ποιητικού λόγου. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα τηςποίησης του αυτόχειρα και εξαισιου ποιητή της «γενιάς» Αλέξη Τραϊανού (Θεσσαλονίκη, 1944 – Καπανδρίτι Κεφαλονιάς, 1980), ο οποίος είναι από τους πρώτους που παρουσιάζει λέξεις σκορπισμένες στο χαρτί ή ποιήματα συνοδευμένα από εικόνες, σε μια εικαστική προοπτική που σημασιοδοτεί πολλαπλά το νοηματικό υπόβαθρο των ποιημάτων του. Το παράδειμά του είναι μια απτή απόδειξη της τάσης σπασίματος της «παραδοσιακής» πλέον ελευθερόστιχης ποιητικής φόρμας σε μια προσπάθεια ανεύρεσης νέων προοπτικών του νεοελληνικού λόγου.

Επιπλέον, επεξηγηματικές σημειώσεις σε δίστιχα και τριστιχα ποιήματα αρχίζουν και κάνουν την εμφάνισή τους με στόχο την ενίσχυση του νοήματος. Ο Δημήτρης Καλοκύρης (Ρέθυμνο, 1948 -) στα *Φανταστικά Φουγάρα* (1977) θα δώσει ποιήματα σε κλασματική μορφή, η ανάγνωση των οποίων προκύπτει από την ειρηνική διαίρεση των εικόνων που αντιπαράβάζονται, ενώ αντίστοιχα ο Μανόλης Ξεζάκης (Ρέθυμνο, 1948 -) στις *Ασκήσεις Μαθηματικών* (1980) θα δημιουργήσει ποιήματα κατά το πρότυπο των μαθηματικών προβλημάτων με λύση, σημείωση και αποτέλεσμα. Ειρωνικά, υπαινικτικά και ελλειπτικά ποιήματα κατά το πρότυπο του δημοσιογραφικού λόγου της στήλης των κοινωνικών μιας εφημερίδας θα δώσει ο Γιάννης

<sup>244</sup> Για τη θέση των ποιητικών πραγματώσεων της «γενιάς» του '70 από το 1980 έως το 2000, βλ.; Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 82-93



Βαρβέρης (Αθήνα, 1955 -2011) στη συλλογή του *Άκρω Θάυμα* (1996), παραδίδοντας μαθήματα φιλοσοφίας γύρω από την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>245</sup>

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που παρατηρείται είναι μια ολοένα σμίκρυνση της έκτασης του ποιητικού χώρου με μια ακόλουθη συμπύκνωση του νοήματος σε ποιήματα που άλλοτε προσδιορίζονται ως προς την ειδολογική τους ταυτότητα και άλλοτε απελευθερώνονται από κατηγοριοποιήσεις, εκφράζοντας απλώς εικλεκτικές συγγένειες με παραδοσιακές μορφές ποίησης που διέπονται από αυστηρούς στιχουργικούς κανόνες σε μια προσπάθεια πολλές φορές παρωδίας ή υπονόμεισής τους.<sup>246</sup> Το χαρακτηριστικό της λιτότητας, το οποίο μορφοποιείται μέσα από τις ικανότητες της αφαιρέσεως και της πύκνωσης εκφράζεται είτε μερικώς από ποιητές που ιδιοσυγκρασιακά προσδιορίζονται ως εκφραστές του απέριπτου είτε από άλλους που πειραματίζονται πάνω στην έκφραση της ποίησης του συγκεκριμένου. Αυτή η τάση της συμπύκνωσης του ποιητικού λόγου είναι που μάλλον οδηγεί και στο κοίταγμα της φόρμας του χάικου, μιας κλειστής και αυστηρής μορφολογικά φόρμας, η οποία σαφώς συνδέεται με την τάση επιστροφής στις παραδοσιακές μορφές στιχουργίας.

Άλλωστε, από αυτή την ποιητική γενιά, προέρχονται και οι βασικοί θιασώτες εκείνου του ρεύματος ή καλύτερα κινήματος που έκανε την εμφάνιση του τη δεκαετία του '80 στην Ευρώπη και κυρίως στην Αμερική, του νεοφορμαλισμού.<sup>247</sup> Το νέο «κίνημα», ως βασικό του αίτημα έθεσε την αναβίωση του έμμετρου και ομοιοκατάληκτου στίχου, δηλαδή ουσιαστικά επιζήτησε την επιστροφή στις παραδοσιακές μετρικές φόρμες, οι οποίες εγκαταλείφθηκαν στο σαρωτικό πέρασμα του ελεύθερου στίχου που επέβαλλε ο μοντερνισμός. Το κίνημα ήρθε ως αντίδραση στο αδιέξοδο που έφερε ο μοντερνισμός τη σύγχρονη ποίηση, με την εγκατάλειψη του λυρισμού, της μουσικότητας, της απλότητας, του πηγαίου συναισθήματος, βασικών δηλαδή χαρακτηριστικών της παραδοσιακής ποίησης. Ο εγκεφαλισμός, η σοβαροφάνεια, ο ερμητισμός, η κρυπτικότητα, η ακραία εξατομίκευση της καλλιτεχνικής μορφής, η απόρριψη του μέτρου στο όνομα μιας δήθεν απελευθέρωσης από μορφικά δεσμά θεωρήθηκαν βασικές

<sup>245</sup> Ανάλογοι ύφους τυπογραφικές καινοτομίες παρατηρούνται στην ποίηση της Μαρίας Λαϊνά, του Γιώργου Μαρκόπουλου, του Μιχάλη Γιαννά, της Τζένης Μαστοράκη, του Δημήτρη Καλοκύρη, του Γιάννη Βαρβέρη, του Μανόλη Πρατικάκη, κ.ά. Παράδειγμα έξοχου δείγματος οπτικής ποίησης αποτελεί η συλλογή *Ακρωτικά* της Νατάσας Χατζιδάκι, ενώ νεωτερικότητα για την εποχή θεωρείται η παράλληλη παράθεση πρωτότυπων και μεταφρασμένων ποιημάτων στις συλλογές του Νάσου Βαγενά και του Διονύση Καψάλη. Για περισσότερα, βλ: Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 608-615.

<sup>246</sup> Για μια επισκόπηση σημαντικών εκπροσώπων της γενιάς του '70 που κοιτάζουν ανανεωτικά τα παραδοσιακά μορφικά σχήματα, βλ: Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 615-623.

<sup>247</sup> Απ' όσο γνωρίζω το μοναδικό άρθρο στα ελληνικά πάνω στο θέμα του νεοφορμαλισμού ανήκει στον Κώστα Κουτσουρέλη, «Η επιστροφή του μέτρου. Για την αναβίωση των παραδοσιακών μορφών στη σύγχρονη ποίηση», *Πλανόδιον*, 44 (Ιούνιος 2008). Σήμερα αναθεωρημένη στην ιστοσελίδα του, [http://www.koutsourelis.gr/index1.php?subaction=showfull&id=1227773252&archive=&start\\_from=&ucat=6&](http://www.koutsourelis.gr/index1.php?subaction=showfull&id=1227773252&archive=&start_from=&ucat=6&) (4/12/2008) Τελευταία προσπέλαση: 02/02/2019.

αιτίες κατακερματισμού της ποιητικής γλώσσας. Η υιοθέτηση αυτών των χαρακτηριστικών από το σύνολο των ποιητών οδήγησε στην αμηχανία του αναγνωστικού κοινού να τα προσεγγίσει, με αποτέλεσμα το κοινό να απομακρυνθεί από την ποίηση και να οδηγήσει σε μια κατ'ομολογία κοινωνική απαξίωση της ποιητικής γραφής. Ζητούμενο αυτής της νεοφορμαλιστικής κίνησης δεν είναι άλλο από τη δημιουργία μιας κοινής ποιητικής γλώσσας, όπου θα μπορούσε να συγκρατήσει στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης με τους εικάστοτε νεωτερισμούς της εποχής. Ως εκ τούτου, η επιστροφή στην παράδοση κρίθηκε ως το αναγκαίο αντίβαρο στις καταστροφικές συνέπειες του ρεύματος του μοντερνισμού.<sup>248</sup>

Στην Ελλάδα, ήδη από την δεκαετία του 1970 παρατηρείται η τάση επιστροφής σε μορφές παραδοσιακής στιχουργίας, από ποιητές της γενιάς του '70 που καλλιεργούν τον έμμετρο λόγο, όπως ο Μιχάλης Γκανάς, ο Αναστάσης Βιστωνίτης, ο Τάκης Γραμμένος, ο Αντώνης Φωστιέρης, κ.ά που επαναφέρουν στη σύγχρονη εποχή μνήμες της ποίησης των Γρουπάρη, Κρυστάλλη, Καρυωτάκη και των κορυφαίων της νεοελληνικής ποίησης, όπως ο Κωστής Παλαμάς και ο Διονύσιος Σολωμός. Την ίδια δεκαετία, όμως συνεχίζουν να γράφουν οι ποιητές της «γενιάς» του '30 και των μεταπολεμικών γενεών, όπως ο Άρης Δικταίος, ο Κλείτος Κύρου, ο Δημήτρης Παπαδίτσας, ο Βύρωνας Λεοντάρης, ο Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Μανόλης Αναγνωστάκης στον «Μανούσο Φάσση» του», ο Τάσος Κόρφης, κ.ά., παρουσιάζοντας διάσπαρτα στο έργο τους τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο αυστηρά μετρικά σχήματα, επιβιώσεις της κλασικής μετρικής, οι οποίες ωστόσο δεν αμφισβητούν την πρωτοκαθεδρία του ελεύθερου στίχου ούτε υπαινίσσονται μια κρίση του.<sup>249</sup>

Πιο έντονη αυτή η τάση επιστροφής φαίνεται στα ποιήματα του Τάκη Σινόπουλου στο *Νεκρόδειπνο* (1972) και του Μάρκου Μέσκου στο *Ιδιωτικό Νεκροταφείο* (1975), όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ευριπίδης Γαργαντούδης.<sup>250</sup> Ο ίδιος, στην *Ανθολογία της Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980 – 1997* θα αναφερθεί στην ποίηση της δεκαετίας του '80, παρατηρώντας τη στενή σχέση της ελληνικής ποιητικής παράδοσης με το έργο σημαντικών ποιητών της γενιάς '70, όπως ο Νάσος Βαγενάς, ο Μιχάλης Γκανάς, η Τζένη Μαστοράκη και ο Μανόλης

<sup>248</sup> Για μια ευρύτερη εισαγωγή γύρω από το κίνημα του «νεοφορμαλισμού», βλ: Theile, Verena & Tredenick (eds.), *Linda, New Formalisms and Literary Theory*, London: Palgrave Macmillan, 2013, 3-26. Bogel, V. Fredric, *New Formalist Criticism: Theory and Practice*, London: Palgrave Macmillan, 2013, 17-58. Levinson, Marjorie, *What Is New Formalism?*, *Publications of the Modern Language Association of America*, 122, 2 (March 2007), 558–569, McPhillips, Robert, *The New Formalism: A Critical Introduction (Expanded Edition)*, Cincinnati: Textos Books, 2005, 1-12 και του ίδιου, «The New Formalism and the Revival of the Love Lyric» στο Finch, Annie (ed.), *After New Formalism, Poets on Form, Narrative, and Tradition*, Ashland: Story Line Press, 1999, 79-88.

<sup>249</sup> Κουτσουρέλης, Κώστας, *ό.π.*

<sup>250</sup> Γαργαντούδης Ευριπίδης, *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930 - 2006*, Αθήνα: Κασιανιώτης, 2007, 471-475.

Πρακτικάκης. Αντίστοιχα, θα αναφερθεί και σε μια τριάδα ποιητών, τον Χάρη Βλαβιανό, τον Γιώργο Κοροπούλη και τον Ηλία Λάγιο, οι οποίοι ενέσκηψαν πάνω στην ποιητική παράδοση για να κατακτήσουν το προσωπικό τους ύφος, ανανεώνοντας τις αυστηρές ποιητικές φόρμες στα πλαίσια μεταμοντέρνων πειραματισμών.<sup>251</sup>

Πιο πιστός στις νεοφορμαλιστικές θέσεις φαίνεται κατά τον Κώστα Κουτσουρέλη πως είναι ο Νίκος Φωιάς, ο οποίος πρώτος εκδίδει το 1981, ένα έμμετρο αφηγηματικό ποίημα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, την *Παρτούζα*, γράφοντας για τους στίχους του πως προέκυψαν ως «αντίδραση στη μιμητικότητα, την εγκεφαλικότητα και τον κομπορμισμό του μεγαλύτερου μέρους της σημερινής λογοτεχνικής παραγωγής». Ο ίδιος συμπληρώνει: «Στον αγώνα μου με τις λέξεις... απέκλεισα όλες τις σύγχρονες πρακτικές: την αφαίρεση, την αραιώση, την υπαινικτικότητα, την αποσπασματικότητα, σε συνδυασμό με μια ιδεαλιστική έφεση για αθώωση ή εξηρωισμό μιας πρωταρχικά υπανθρώπινης ύλης από την οποία –αλίμονο– συνίσταται ο άνθρωπος. Πρέπει ακόμα να προσθέσω πως διασιέδαζα γράφοντάς το, ένα ποίημα τόσο αντιρητορικό, αντιδιδασκτικό, αντισοβαροφανές και προπάντων τόσο φρικτά κατανοητό».<sup>252</sup>

Αποφασιστικότερα βήματα στην πιστή αναπαραγωγή αυστηρότερων μετρικών σχημάτων του παρελθόντος παρατηρούνται κατά τη δεκαετία του '90. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι προσπάθειες αυτές εντείνονται σε μια περίοδο που το κίνημα του νεοφορμαλισμού δημιουργεί αναταραχές στους κριτικούς κύκλους της Αμερικής, αρχής γενομένης με το άρθρο του ποιητή και κριτικού Ντάνα Τζόια «Can Poetry Matter?» στο περιοδικό *The Atlantic Monthly*, το οποίο απηχεί τους προβληματισμούς και της πραγματώσεως της ελληνικής πνευματικής ζωής σχετικά με το παρόν και το μέλλον του ελεύθερου στίχου.<sup>253</sup>

Οι δυο ποιητικές συλλογές – μανιφέστα που αξιοποιούν την έμμετρη ποιητική παράδοση έρχονται σε μια εποχή απόλυτης επιβολής του ελεύθερου στίχου και σε μια περίοδο όπου η κριτική εκφράζει ολοένα και περισσότερες απαιτήσεις νεωτεριστικών πειραματισμών. Στις υπερφίαλες πολλές φορές εκτιμήσεις της κριτικής απαντούν οι ποιητές Διονύσης Καψάλης, Γιώργος Κοροπούλης, Ηλίας Λάγιος και Μιχάλης Γιαννάς (συμμετοχή μόνο στη δεύτερη) με την έκδοση του *Τριωδίου* (1991) αποτελούμενη από τρεις μπαλάντες – βαλλίσματα κατά το γαλλικό πρότυπο και της *Αυθοδέσμης: Ποιήματα και τραγούδια για μια νύχτα* (1993) αποτελούμενη κατά κύριο λόγο από έξοχα σονέτα, μπαλάντες, δίστιχα, τερτσίνες, τραγούδια

<sup>251</sup> Γαραντούδης Ευριπίδης, *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980 - 1997: Οι στιγμές του νόστου*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 202 - 231 .

<sup>252</sup> Κουτσουρέλης, Κώστας, *ό.π.*

<sup>253</sup> Gioia, Dana, "Can Poetry Matter", *The Atlantic Monthly*, (May 1991), url: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive> (Τελευταία προσπέλαση: 05/02/2019). Σήμερα περασμένο στον τόμο του ίδιου, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, St Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1992, και με νέα εισαγωγή στη δέκατη επετειακή έκδοση του 2002.

κ.ά. Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ποιητές που μεγάλο όγκο του έργου τους απαρτίζουν στίχοι σε ελεύθερο μέτρο, ωστόσο δείχνουν μια εξαιρετική ευαισθησία στην αντιμετώπιση του έμμετρου στίχου και της ομοιοκαταληξίας σε μια προσπάθεια επανεξέτασης της ελληνικής ποιητικής παράδοσης, δημιουργώντας ποιήματα με σύγχρονο θεματολόγιο και χαρακτηρισά παιγνιώδη, ειρωνικό και ταυτόχρονα σοβαρό.<sup>254</sup>

Αυτό που επεδίωξε η ομάδα, το κατάφερε, πυροδοτώντας τις αντιδράσεις της κριτικής, η οποία έσπευσε είτε να επικυρώσει είτε να υπονομεύσει τις προσπάθειες, μεταμορφώνοντας αυτόματα τις συλλογές σε μανιφέστα ενός νέου κινήματος στη νεοελληνική ποίηση. Ο Άρης Μπερλής, χαιρέτισε ένθερμα την προσπάθεια του *Τριωδίου*, αφού βρήκε στη συλλογή την ευκαιρία να καταδικάσει το οριακό σημείο που έφτασε ο ελεύθερος στίχος, βρίσκοντας ως μοναδική λύση την επιστροφή στις παραδοσιακές στιχουργικές φόρμες.<sup>255</sup> Πιο συγκρατημένη και καχύποπτη στάθηκε η κριτική του Δημήτρη Καργιώτη, ο οποίος αναζήτησε τρόπους για να διεμβολίσει την προσπάθεια μέσω αναχρονιστικών επιχειρημάτων.<sup>256</sup> Τις διάφορες παρερμηνείες και αντιφάσεις ήρθε να απαντήσει ο Ευριπίδης Γαραντούδης, ένθερμος υποστηρικτής του ελεύθερου στίχου, καταδικάζοντας ως ανεπιτυχή τη σύγχρονη έμμετρη δημιουργία, εκφράζοντας όμως την ειλικρινή στάση αμφισβήτησης των ποιητών απέναντι στον ελεύθερο στίχο.<sup>257</sup> Αργότερα, θα σταθεί από τους πρώτους που θα συσχετίσει αυτή την προσπάθεια με το κίνημα του «νεοφορμαλισμού» που γνώριζε ήδη μεγάλη κριτική διαμάχη στην Ευρώπη και στην Αμερική.<sup>258</sup>

Έκτοτε και για μια δεκαετία, η διαμάχη για τις αιτίες της επιστροφής στις έμμετρες φόρμες θα απασχολήσει την κριτική. Θέση στο ζήτημα θα πάρουν πολλοί ποιητές, άλλοι εκφράζοντας ότι η επιλογή μιας αυστηρής φόρμας αποτελεί βαθύτατη προσωπική υφολογική επιλογή όπως ο Γιώργος Κοροπούλης<sup>259</sup> και άλλοι όπως ο Διονύσης Καψάλης εκφράζοντας μια περισσότερο ιστορική προοπτική της λογοτεχνίας, η οποία δεν επιβάλλει κάποιον

<sup>254</sup> Για μια σημαντική επισκόπηση των δυο συλλογών και του θέματος της επιστροφής στην παραδοσιακή στιχουργία, βλ: Καϊμακαμίδης, Ανέστης – Αλέξανδρος, *Η επαναφορά των έμμετρων μορφών στην Νεοελληνική Ποίηση (1990 -2010)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα: 2014, 13-25.

<sup>255</sup> Μπερλής Άρης, «Κυριαρχία και αμφισβήτηση του ελεύθερου στίχου. ‘Μένουν πολλά ακόμη να γραφούν σε ντο μείζονα’ (Άρνολντ Σένμπεργκ)», *Η Καθημερινή*, 7 Ιουνίου 1991.

<sup>256</sup> Καργιώτης Δημήτρης, «Η κρίση του στίχου», *Αντί*, 874 - 875 (26 Ιουλίου 2006), 68.

<sup>257</sup> Γαραντούδης, Ευριπίδης, «Για το σύγχρονο ελεύθερο στίχο (Η επαναφορά των παραδοσιακών μετρικών σχημάτων)», *Ποίηση*, 1 (Άνοιξη 1993), 105 - 140.

<sup>258</sup> Γαραντούδης, Ευριπίδης, *Από τον μοντερνισμό...*, ό.π., 475

<sup>259</sup> Κοροπούλης, Γιώργος, «Η ρήξη με την παράδοση δεν είναι απλή υπόθεση», *Αντί*, 495 (29 Μαΐου 1992), 58 - 59 .

χρονολογικό περιορισμό στην υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης φόρμας.<sup>260</sup> Τη διαμάχη μεταξύ του μετριοπαθέστερου Μπερλή και του πιο απόλυτου Γαργαντούδη θα πυροδοτήσει η άποψη του Παντελή Μπουκάλα, ότι «η συγγραφή σήμερα έμμετρων και ομοιοκατάληκτων ποιημάτων πρέπει να κρίνεται πέραν και εναντίον των στερεοτύπων περί εξ υπαρχής καλού ή εκ προοιμίου κακού, περί οπωσδήποτε αναχρονιστικού ή οπωσδήποτε ανα-πρωτοπόρου. Το ποίημα, όταν είναι, είναι και με τη φόρμα του αλλά και με την θραύση της και την υπέρβασή της».<sup>261</sup> Στο πνεύμα των απόψεων του Διονύση Καψάλη θα πάρει θέση και η κριτικός και ποιήτρια της συλλογής *Στεφάνι* (1993) Άντεια Φραντζή, η οποία βλέπει με ρομαντική νοσταλγία αυτήν την στροφή στην χαμένη παράδοση, σαν προσπάθεια ενότητας του χαμένου κέντρου.<sup>262</sup> Το κλείσιμο της συζήτησης θα πραγματοποιηθεί με την κατάθεση των απόψεων του Νάσου Βαγενά, ο οποίος έβλεπε την επιστροφή στον έμμετρο λόγο ως αποτέλεσμα της κρίσης του ελεύθερου στίχου. Πιστεύοντας στο αδιέξοδο τέλμα του μοντερνισμού, ο Βαγενάς βλέπει στον έμμετρο λόγο μια καλή ευκαιρία διεξόδου από την κρίση. Στην περιώνυμη αυτή «επαναμάγευση του στίχου» εκφράζει την ελπίδα για μια πιο έρρυθμη και οργανωμένη προσωδία της σύγχρονης νεοελληνικής στιχουργίας.<sup>263</sup>

Στα ίδια χρόνια, τα δοκίμια της Άννας Κατσιγιάννη (1987) και του Ευριπίδη Γαργαντούδη (1993), τα πρακτικά του Συνεδρίου Μετρικής στο Ρέθυμνο «Η ελευθέρωση των μορφών: Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880 - 1940)» το 1993 και η *Βιβλιογραφία Νεοελληνικής Μετρικής* (2000) και οι ακαδημαϊκές εργασίες των ανωτέρω, καθώς και του Βασίλη Λέτσιου και της Αθηνάς Βογιατζόγλου θα έρθουν να λύσουν μια σειρά προβλημάτων που δημιούργησε η άγνοια λειτουργίας τόσο του έμμετρου όσο και του ελεύθερου στίχου στους κριτικούς της εποχής.<sup>264</sup>

Στο διάστημα από το 1990 έως σήμερα, ο έμμετρος στίχος έχει κατακτήσει ξανά αρκετό από το χαμένο έδαφος που είχε καταλάβει για πάνω από μισό αιώνα ο ελεύθερος στίχος. Πολλοί νέοι ποιητές, όπως η Σοφία Καλοτούρου, ο Γιάννης Δούκας, ο Δημήτρης Κοσμόπουλος, ο Θεοδόσης Βολκώφ, ο Χάρης Ψαρράς, ο Δούκας Καπαντάης, άλλα και παλιότεροι παρουσιάζουν αυτοτελείς συλλογές ή μεγάλες ενότητες ποιημάτων εξολοκλήρου

<sup>260</sup> Καψάλης, Διονύσης, *Τα μέτρα και τα σταθμά Δοκίμια για τη λυρική ποίηση*, Αθήνα: Άγρα, 1998, 89 - 105

<sup>261</sup> Μπουκάλας Παντελής, *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Αθήνα: Άγρα, 1996, 177 -178 . Για την αναλυτική παρακολούθηση της συζήτησης και την παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας, βλ: Καϊμακαμίδης, Ανέστης - Αλέξανδρος, *ό.π.*, 25 - 31

<sup>262</sup> Φραντζή Άντεια, «Σχολιάζοντας τη σύγχρονη ελληνική ποίηση», *Αντί*, 566 (9 Δεκεμβρίου 1994), 52.

<sup>263</sup> Βαγενάς, Νάσος, «Η κρίση του ελεύθερου στίχου», *Νέα εστία*, τ. 149, 1734 (Μάιος 2001), 721 - 727 .

<sup>264</sup> Για τη βιβλιογραφία συγκεντρωμένη, βλ: Καϊμακαμίδης, Ανέστης - Αλέξανδρος, *ό.π.*, 7-9

πάνω στα πρότυπα διαφόρων ειδών της παραδοσιακής στιχουργίας. Χαρακτηριστικό είναι το εξαιρετικής ποιότητας ιστολόγιο «Νέοι Ήχοι στο Παμπάλαιο Νερό: σύγχρονη ελληνική ποίηση σε αυστηρές φόρμες», στο οποίο παρουσιάζεται ένα ευρύτατο θεματολογικά και ειδολογικά ανθολόγιο, το οποίο ανανεώνεται διαρκώς υπό την γενική εποπτεία του Κώστα Κουτσουρέλη.<sup>265</sup>

### 6.1. Ολιγόστιχη ποίηση, χαϊκού και τάνια στις αρχές του '70: Γιώργος Βέης, Νίκος Λαδάς, Διονύσης Καψάλης και άλλοι.

Όσον αφορά, τα γεγονότα γύρω από την άνθιση του χαϊκού, πρέπει να σημειωθεί πως το 1993 προκηρύχθηκε και ο *Πρώτος Πανελλήνιος Διαγωνισμός Χαϊκού* από την Πρεσβεία της Ιαπωνίας στην Ελλάδα, από τον οποίο βραβεύθηκαν τα πέντε καλύτερα, με σιεπτικό βράβευσης τις κλασικές ιαπωνικές απαιτήσεις του είδους.<sup>266</sup> Η έκδοση της μελέτης της Κλαίρης Παπαυάλου για τον Μπασό από τον εκδοτικό οίκο «Πρόσπερος» του Τάσου Κόρφη έδωσε την ώθηση παράλληλα στη δημοσίευση των πρώτων μεταφρασμένων ανθολογίων ιαπωνικής ποίησης, μεταξύ των οποίων αυτές της Ρούμπης Θεοφανοπούλου (1986), του Σωκράτη Σιαρτσή (1988), του Μισέλ Φάις (1994) και της Ελένης Ι. Ιωαννίδου και του Γεώργιου Σ. Έξαρχου (1998). Εκδοτικές προσπάθειες που θα δεκαπλασιαστούν την επόμενη εικοσαετία. Στα μέσα της δεκαετίας του '90, ο πατήρ Παναγιώτης Καποδίστριας, ένας εκ των βραβευθέντων του *Πανελληνίου Διαγωνισμού Χαϊκού* θα παρουσιάσει και τη μοναδική και εξαιρετική μελέτη για το είδος των τελευταίων ετών, συνοδευμένη από σύντομο ανθολόγιο, στο περιοδικό *Τετράμηνα* της Άμφισσας του Ρένου Αποστολίδη.<sup>267</sup>

Εεφυλλίζοντας το έργο αυτής της ποιητικής γενιάς, παρατηρούμε πως πρόκειται για ποιητές που κοντά στα εκτενέστερα ποιήματα των συλλογών τους, απαριθμούν ενότητες ή

<sup>265</sup> Πράγματι πρόκειται για εξαιρετικής ποιότητας ηλεκτρονική ανθολογία, η οποία ισοσταθμίζει το μεγάλο εκδοτικό κενό που αφορά τις αυστηρές μετρικά φόρμες. Το ιστολόγιο διανύει την Β' περίοδο λειτουργίας του. Στην πρώτη περίοδο (2009-2011), υπό την εποπτεία του Κώστα Κουτσουρέλη και της Σοφίας Καλοτούρου, σταχυολογήθηκε η ποιητική περίοδος 1981-2010. Στη δεύτερη περίοδο (Σεπτέμβριος 2012 -) ανθολογούνται ποιήματα της περιόδου 1931-1980 υπό την εποπτεία των ανωτέρω ανθολόγων και την είσοδο των Θάνου Γιαννούδη, Ααρώνος Μνησιβιάδη και Έλενας Σταγκουράκη. Την εικαστική επιμέλεια έχει η Μαρία Γιαγιάννου: <https://pampalaionero.wordpress.com/about/>.

<sup>266</sup> Γούτης, Γιάννης, «Πές το με χαικού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 7/3/1993, 8-9, όπου και το σκεπτικό βράβευσης του πρέσβη Σονόο Ουτσίντα, προέδρου της Διεθνούς Ένωσης Χαϊκού κατά την απονομή των βραβείων στο Κολλέγιο Αθηνών. Βραβεύθηκαν τα χαικού της Ρούμπης Θεοφανοπούλου, Ευγενίας Δημητρακάκη – Σιαμά, Παναγιώτη Καποδίστριας, Σοφίας Καριπίδου και Γεώργιου Βλάχου.

<sup>267</sup> π. Παναγιώτης Καποδίστριας, *Το Χαϊκού: Άσκηση γλυπτικής του λόγου*, Ανάτυπο, *Τετράμηνα*, 56-58 (Χειμώνας 95-96), 4195-4216.

μεγαλύτερες και μικρότερες σειρές ποιημάτων κάτω από χαρακτηριστικούς τίτλους, οι οποίοι προδίδουν τη συντομία των ποιημάτων τους και τη στενή σχέση με είδη, όπως το χάικου, το τάνκα, την ισπανική γιρεγκερία, μονόστιχη, δίστιχη ή το πολύ τρίστιχη ποίηση, στίχοι που συνταιριάζουν τον υπαινικτικό χαρακτήρα της ποιητικής γλώσσας με τον αφηγηματικό τόνο του πεζού λόγου. Στίχοι κρουστοί που μέσα στην αποσπασματικότητά τους δεν προσδιορίζονται μόνο από τους όρους του μεταφορικού ποιητικού λόγου, αλλά που παράλληλα χαρακτηρίζονται για τη συντακτική τους ελλειπτικότητα, την αποδιοργάνωση του στίχου και το σπάσιμο της λειτουργίας στέρεων μορφολογικά ποιητικών σχημάτων για να εκφράσουν αδιέξοδα ή τελματικές συναισθηματικές καταστάσεις. Αυτά τα χαρακτηριστικά, ο επιγραμματικός χαρακτήρας και κυρίως η ταχύτητα και η συντομία είναι που χαρίζει τη σπάνια δυναμική σε στίχους – χειροβομβίδες που μας εκπλήσσουν αναριαία. Να πως προσδιορίζει τη σημασία της έκτασης του ποιητικού χώρου, ο Γιάννης Κοντός (1943-2015):

Το μεγάλο ποίημα είναι  
σαν το σκοινί του κρεμασμένου.  
Το μικρό ποίημα είναι σαν κομμάτι  
χειροβομβίδας που σου παίρνει χέρι ή πόδι.  
Είτε έτσι είτε αλλιώς δε γλιτώνεις.<sup>268</sup>

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 συναντάμε ποιήματα σύντομα κοντά σε εκτενέστερες συνθέσεις, συνήθως αριθμημένα και χωρισμένα σε ενότητες κάτω από τίτλους, που δηλώνουν τη συντομία και αρκετές φορές την αναγνωστική διάθεση που θέλουν να δημιουργήσουν. Στην πρώτη συλλογή, *Φόρμες και άλλα ποιήματα 1970-1973* (1974) του Γιώργου Βέη (Αθήνα, 1955), και στις ενότητες «10 Μικρά Κείμενα» και «Άλλα Δέκα Μικρά Κείμενα», ο ποιητής προσπαθεί να εμποτίσει τα πεζολογικών καταβολών μονόστιχα και δίστιχα του με τις ποιητικές τεχνικές της υποβολής, της μεταφοράς, της παρομοίωσης, στοχεύοντας στη δημιουργία επιγραμματικών ή αποφθεγματικών στίχων.<sup>269</sup>

Ανάλογης υφής είναι τα σύγχρονα της συλλογής του Βέη, «Fragmenta» του Νάσου Βαγενά από τη συλλογή *Πεδίον Άρεως* (1974), τα οποία αναδεικνύουν τον θρυμματισμένο και κατακερματισμένο κόσμο του ποιητικού υποκειμένου μπροστά στις συνέπειες του τρόμου και του θανάτου της εποχής. Η ίδια τακτική θα ακολουθεί και από άλλους σημαντικούς ποιητές της γενιάς, οι οποίοι τιτλοφορούν ποικιλοτρόπως τις ενότητες αυτών των ποιημάτων τους. Έτσι, έχουμε: «Αναριαία, Μονόξυλα και Μικρά» για τον Μιχάλη Γκανά (1944 -), «Αποσπάσματα και Θραύσματα» για τον Μανόλη Πρατικάκη (Μύρτος Ιεράπετρας, 1943 -),

<sup>268</sup> Κοντός, Γιάννης, *Το χρονόμετρο*, Αθήνα: Κέδρος 41983, 63. Για την εύστοχη επιλογή του ποιήματος ως ερμηνευτικό σχόλιο του χαρακτήρα του χάικου, καθώς και για την πρώτη επισκόπηση του είδους στη γενιά του '70 βλ.: Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 632-639.

<sup>269</sup> Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 633.

«Αποκνήματα» για τον Ζαχαρία Σιαφλέκη (Βόλος, 1953 – Αθήνα, 2017), «Σημειώσεις» για τον Γιώργο Κακουλίδη (Αθήνα, 1956 -), «Ατίθασα δίστιχα» για την Άντεια Φραντζή (Αθήνα, 1945), «Ράμφορ» για τον Γιάννη Βαρβέρη (Αθήνα, 1955 -2011), «Ποιήματα/ρήσεις» για τον Δημήτρη Καλοκύρη (Αρχάνες Ρεθύμνου, 1948-) και τα άτιτλα από τις συλλογές *Γραφέως Κάτοπτρον* (1989) του Γιάννη Πατίλη και τα *Αυγά Μάτια* (1998) του Μίμη Σουλιώτη (Αθήνα, 1949 – Θεσσαλονίκη, 2012).<sup>270</sup>

Αντίστοιχα, αρχειοτοί από αυτούς τους ποιητές θα αξιοποιηθούν και τις φόρμες των χάικου και των τάνκα, επιδιώκοντας βέβαια διαφορετικούς τρόπους έκφρασης. Με διάθεση ανατροπής και σπασίματος των κλασικών κανόνων του είδους θα παρουσιάσει διάσπαρτα χάικου στο έργο του ο Νάσος Βαγενάς, χωρίς το εμφανές ενδιαφέρον δήλωσης της εκλεκτικής συγγένειας με το είδος θα παρουσιάσει διάσπαρτα ποιήματα στο έργο του ο Μιχάλης Γιαννάς, ενώ πιο τυπικοί τόσο στα μορφολογικά όσο και στα πνευματικά χαρακτηριστικά των δυο ιαπωνικών ειδών θα σταθούν οι ποιητές: Αργύρης Χιόνης, Γιάννης Πατίλης και Χρήστος Τουμανίδης.

Χάικου διάσπαρτα και σε μικρή ποσότητα θα βρούμε στο έργο πολλών ποιητών της γενιάς, όπως στην πρώτη συλλογή του Γιώργου Βέη, *Φόρμες και άλλα ποιήματα 1970-1973* (1974), τα οποία τηρούν πιστά τους μορφολογικούς κανόνες, ακολουθώντας είτε το λυρικό μονοπάτι του Δ.Ι. Αντωνίου του οποίου η βράβευση πρέπει να έδωσε το κίνητρο στη νέα γενιά για μια περαιτέρω εξέταση του είδους είτε το όχημα έκφρασης προσωπικών προβληματισμών και των συναισθηματικών μεταπτώσεων που δημιουργεί η κοινωνική πραγματικότητα και οι αγωνίες της εποχής στους συνομήλικους ποιητές της γενιάς<sup>271</sup>:

Σαν είναι να 'ρθεις,  
σκέπασε τη θάλασσα  
με τα γιασεμιά. (12)

Ακούς τη βροχή  
όλο και καλλίτερα  
όταν πεθαίνεις. (21)

Τα χνάρια των γλάρων  
τ' απόγεμα στην άμμο...  
Ζη, λες, ο θεός,  
Φοβάσαι τη θάλασσα,  
εσπέρα η λευτεριά (16)

Στο ίδιο κλίμα, υψηλής αισθητικής χάικου έγραψε και ο αυτόχειρας και ξεχασμένος σήμερα ποιητής και πεζογράφος της γενιάς του '70, Νίκος Β. Λαδάς (Κιάτο Κορινθίας, 1953 – Αχαρνές Αττικής, 1979). Το 1974 δημοσίευσε με δικά του έξοδα το πρώτο και τελευταίο βιβλίο ποίησής του, *Πανοπλία σε τιμή ευκαιρίας*, μια συλλογή μόλις είκοσι δύο ποιημάτων, από τα σχεδόν δεκαπλάσια που είχε κρατημένα στο συρτάρι του. Μετά την αυτοκτονία του, οι οικείοι του εξέδωσαν άλλες τρεις συλλογές, τις *Προσφορές* (1980) μια προσωπική επιλογή των

<sup>270</sup>Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 634 -636

<sup>271</sup> Βέης, Γιώργος, *Φόρμες και άλλα ποιήματα (1970-1973)*, Αθήνα: Κούρος, 1974. Η συλλογή περιλαμβάνει 47 Χάι – Κάι και 30 Τάνκα.



γονιών του, τα *Χάι-Κάι* (1983) που συγκέντρωσαν οι φίλοι του, ενώ την κριτική ευθύνη της έκδοσης και τον πρόλογο ανέλαβε ο Δημήτρης Νικορέτζος και τη συλλογή *Αστροβατεί* (1986) που εκδόθηκε με πρόλογο, επιλογή και σχόλια του φίλου του ποιητή Γιάννη Πατίλη.<sup>272</sup> Όπως γίνεται αντιληπτό στα 26 χρόνια της ζωής του δεν είναι δυνατόν να μιλούμε για μια ολοκληρωμένη ποιητική φωνή. Ο περιορισμένος χρόνος της δημιουργίας του ξεκινά από το 1971 και φτάνει ως το 1979, με τη γονιμότερη περίοδο τα χρόνια γύρω από την πτώση της συνταγματικής δικτατορίας (1972-1974).

Παρά ταύτα, η πλούσια παραγωγή του Λαδά, αποτυπώνει μια φυσιογνωμία που εμφανίστηκε στα νεοελληνικά γράμματα ως η ήπια και η νηφάλια φωνή μιας νέας γενιάς που αντιμετώπισε στη νεότητά της το ζοφερό κλίμα της συνταγματικής δικτατορίας. Το γεγονός ότι οδηγήθηκε στην αυτοκτονία δεν πρέπει να παρασύρει τον ερευνητή του έργου του στη θεώρηση ότι επρόκειτο για ένα πεισιθάνατο ποιητή, κατά το καρωτακικό πρότυπο. Αντίθετα, ο αναγνώστης του έργου του θα σημειώσει αμέσως τη ζυγισμένη συναισθηματικά και εκφραστικά ποιητική ενός δημιουργού που πνευματικά υπήρξε υποστηρικτής της λελογισμένης θέασης του παρελθόντος και της ανακαινιστικής ματιάς του μέλλοντος. Ο Λαδάς, με λίγα λόγια, δεν εμφανίστηκε σαν ακραίος επαναστάτης, σαν ποιητής της αμφισβήτησης, όπως οι περισσότεροι της γενιάς του, αλλά σαν ικανός παρατηρητής και ψυχραιμους εκφραστής των ποικίλων μεταπτώσεων του περιγύρου του.

Αυτή η ισορροπημένη στάση του έκανε και τους περισσότερους κριτικούς του έργου του να μιλήσουν για την καταλυτική επιρροή του Γ. Σεφέρη στο έργο του, το οποίο αναπτύσσεται ιδεολογικά και εκφραστικά κάτω από τη βαριά σιαά του. Περισσότερο, όμως, μοιάζει σαν εκλεκτική συγγένεια δυο δημιουργών που έχουν κοινούς στόχους και οραματισμούς. Η εκλεπτυσμένη έκφραση, η αξιοποίηση της παράδοσης, η απόσταση από τις εκκωφαντικές καινοτομίες, η αποφυγή της πολιτικής στράτευσης, η απέχθεια της ωραιολογίας, η επικέντρωση στο συνδυασμό του ατομικού βιώματος και της ιστορικής εμπειρίας αποτελούν τους κοινούς παρανομαστές των δυο δημιουργών.<sup>273</sup> Στο πρόσωπο του Σεφέρη, του ξεχασμένου από καιρό αυτού προτύπου του αστού λογοτέχνη – στοχαστή, ο ποιητής είδε να καθρεπίζεται το είδωλο

<sup>272</sup> Σήμερα το έργο του βρίσκεται συγκεντρωμένο σε δυο τόμους, βλ: Λαδάς, Β. Νίκος, *Άπαντα: I Ποιητικά*, (πρόλ.) Φωστιέρης Αντώνης, (επιλογικά σχόλια) Νιάρχος, Θ. Θανάσης, Αθήνα: Καστανιώτης, 1994 και του ίδιου, *Άπαντα: II Πεζά*, (πρόλ.) Σαββίδης, Π. Γιώργος, (επιμ.), Νιάρχος, Θ. Θανάσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1994. Όσον αφορά την ποίηση, ο Αντώνης Φωστιέρης, στον πρόλογό του μας ενημερώνει για τις δυσχέρειες που προκαλεί στον φιλόλογο που αναλαμβάνει τη συγκέντρωση και τον σχολιασμό ενός έργου, το οποίο ερήμην του ποιητή που χάθηκε πρόωρα δημοσιεύεται, χωρίς την έγκρισή του. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για τα *Άπαντα* του Νίκου Λαδά, αλλά για μια ταξινόμηση και επιλογή του έργου του, η οποία βασίζεται στις αισθητικές προτιμήσεις του Ανθολόγου του, βλ: «Η ημιτελής του Νίκου Β. Λαδά», *Άπαντα: I Ποιητικά*, *ό.π.*, 8.

<sup>273</sup> Φωστιέρης, Αντώνης, *ό.π.*, 11-12.

της εξέλιξής του.<sup>274</sup> Με τον ίδιο θαυμασμό περιλείπει και όλα τα ποιητικά είδωλα που εξύμνησε η γενιά του '30, τα οποία έμμεσα και άμεσα διατρέχουν ολόκληρη την ποιητική του. Έτσι, στο έργο του Λαδά θα δούμε όλους τους θεματικούς, εκφραστικούς και μορφικούς πειραματισμούς της προγενέστερης ποιητικής παράδοσης, η οποία αναδεικνύει και την πολυτροπιότητα του ποιητικού του έργου.

Τα πρώτα τρία χάικου του Νίκου Λάδα δημοσιεύονται στη συλλογή, *Πανοπλία σε τιμή ευκαιρίας*, στην ενότητα «Προσεγγίσεις» με προμετωπίδα στίχους από το ποίημα του Γ. Σεφέρη «Το φύλλο της λεύκας». Η ενότητα μοιάζει σαν ένα προλογικό σημείωμα του ποιητή, μια επιθυμία να αναδείξει τους πνευματικούς του οδηγούς, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Γιάτσο, τον Πάουντ και τον Έλιοτ. Ο αναγνώστης θα καταλάβει τις προσεγγίσεις ύφους του Λαδά, ο οποίος επιτηδευμένα προσπαθεί να προβάλλει την αγνή μιμητική του διάθεση σε μια ένδειξη σεβασμού προς τους δασκάλους της ποιητικής του. Από τον ελεύθερο στίχο στον ομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, και από εκεί στο δημοτικό τραγούδι και την αυστηρή φόρμα των χάικου, ως την εικονιστική αντίληψη των πρώτων ποιημάτων του Πάουντ. Ο ποιητής στα χάικου του δείχνει να έχει σαφή εικόνα των προσωδιακών κανόνων της φόρμας και συνείδηση της κλασικής ιαπωνικής παράδοσης του είδους. Το ενδιαφέρον είναι ότι αν και με βεβαιότητα έχει κατά νου τα ποιήματα των Σεφέρη και Αντωνίου, δεν τα μιμείται, αλλά προσφέρει την προσωπική του οπτική πάνω στο είδος στα πλαίσια πειραματισμών :

α'	β'	γ'
τυφλό γεράκι	Πυγολαμπίδες	Δάκρυ χέουσα
το κλάμα σου θολώνει	κι η ανάσα σου πλάθει	η ποίηση στολίζει
το βλέμμα του ήλιου.	καινούριες μέρες	τους σκοτωμένους.

Στα ποιήματα ολόκληρης της ενότητας κυριαρχεί θεματικά η σύνδεση του ανθρώπου και των πράξεων του με τη φύση. Κυρίαρχο είναι το αίσθημα της μεταφυσικής σχεδόν διάστασης του Σεφερικού σύμπαντος, όπου επιζητεί τη σύνδεση του ατόμου με τη δημιουργική αρχή δια μέσου της συνάφειας με τον φυσικό κόσμο που την περιβάλλει. Ωστόσο, αυτό που προβάλλεται σε πρώτο πλάνο είναι η ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας και της μεμονωμένης στιγμής, οι αδιόρατοι κίνδυνοι που ελλοχεύουν εν αγνοία του ατόμου και μια υποψία του ανεπαίσθητου τέλους της ύπαρξης, η οποία εκφράζεται με σιωπηλή αγωνία.

Τα χάικου του Λαδά δεν είναι δημιουργήματα της άμεσης παρατήρησης, αλλά κατασταλάγματα μιας δυτικότεροπης πρόσληψης του είδους και γι' αυτό το λόγο εντάσσονται στην ενότητα των «Προσεγγίσεων». Στο α', ο ποιητής προσεγγίζει με λυρική ευαισθησία σαν

<sup>274</sup> Διαφωτιστικές είναι οι ημερολογιακές του σημειώσεις κατά το πρότυπο του Σεφέρη, όπου ενισχύουν την επιχειρηματολογία των ερευνητών του έργου του σχετικά με τις εκλεκτικές του συγγένειες με τη γενιά του '30, βλ: Λαδάς, Β. Νίκος, *Ημερολογιακές Σημειώσεις από τα φοιτητικά χρόνια 1973-1975*, (πρόλ. – σχολ.) Σαββίδης, Π. Γιώργος, Αθήνα: Νεφέλη 1989.

κλασικός Ιάπωνας ποιητής το τυφλό γεράκι. Στόχος του είναι η πρόκληση της συγκινησιακής φόρτισης. Στο β', πατώντας στο παράδειγμα του Αντωνίου προσπαθεί να κατακτήσει την αίσθηση της φευγαλέας στιγμής, χωρίς την επέμβαση της στοχαστικής του διάνοιας, ενώ στο γ' παίζει με τον επιγραμματικό χαρακτήρα του είδους, επηρεασμένος από τα σύγχρονα γεγονότα της εποχής.

Στη συλλογή των «Χαϊ- Καϊ» που εξέδωσαν οι φίλοι του μετά τον θάνατό του, η προμετωπίδα, παρμένη από τις ημερολογιακές του καταγραφές φανερώνει τη στοχαστική του διάθεση απέναντι στο είδος. Η βράβευση του Αντωνίου στα ίδια χρόνια, πρέπει να ήγειρε το οξύτατο φιλολογικό του πνεύμα, ώστε να διερωτάται «Ποιες είναι οι δυνατότητες μεταφύτευσης του Χαϊκού στην ελληνική πνευματική γή;»<sup>275</sup> Είναι ενδιαφέρον δε, ότι ο ποιητής έχει επίγνωση της διαφοράς του χάικου από το τριστιχο ποίημα, γεγονός που έγινε αντιληπτό από τους ανθολόγους του, όταν αντίκρισαν την ξεχωριστή κατηγοριοποίηση των ποιημάτων από τον ίδιο τον ποιητή. Τα χάικου της συλλογής βαδίζουν στους ίδιους άξονες με τα πρώτα τρία, αλλά τα καινούρια φανερώνουν μια διαφορετική εικαστική πρόθεση και μια ποίηση που πάλλεται από έντονο συναίσθημα. Μελαγχολία, σκοτεινότητα, ενδοσκοπήση είναι οι βασικές λέξεις που θα χαρακτήριζαν το σύνολο των ποιημάτων της συλλογής, όπου προβάλλεται μια έντονη τάση ερμητικότητας του ποιητικού υποκειμένου. Το θέμα του θανάτου, πανταχού παρόν, αντιμετωπίζεται με στωικότητα και αξιοπρέπεια, σε βαθμό που δεν φανερώνει μια ενδόμυχη αγωνία του ποιητή για την παρουσία του. Το φως, ο ήλιος, τα αστέρια, ο ουρανός, γενικότερα τα στοιχεία της φύσης δεν αποτελούν απλώς το φόντο των χάικου, αλλά τους πρωταγωνιστές που διαδραματίζουν τον κυρίαρχο ρόλο στις ποικίλες εκφάνσεις της ανθρώπινης υπόστασης:

Μεσημέρι· στις  
πλάγιες τις αυλής το φως  
χορεύει γυμνό.  
(15/10/1973)

Σύννεφα τώρα  
ο ήλιος ψυχομαχεί  
μέσα στο ποίημα.  
(15/10/1973)

Γιατί ο ήλιος  
ν' αγγίζει τη θάλασσα  
γκρεμίζοντάς με;  
(20/9/1972)

Στα παραπάνω χάικου ο αναγνώστης μπορεί να δει πτυχές των φευγαλέων σκέψεων του ποιητή. Η σκηνοθεσία του ποιήματος, με τις περίεργες φωτοσιάζσεις και αντανakiλάσεις του φωτός είναι που προδίδει άμεσα και τον ψυχισμό του ποιητή. Ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να σκιαγραφήσει τον τρόπο και τον χώρο της ποιητικής δημιουργίας και να αποκτήσει μια ρεαλιστική αίσθηση των βιωμάτων του. Ο περιορισμένος χώρος, πλαισιωμένος από αισθήματα μόνωσης, είναι που δημιουργεί τους συναισθηματικούς κραδασμούς κατά την αναγνωστική πρόσληψη των χάικου. Σαν άσκηση γλυπτικής παρουσιάζεται το χάικου «Πέτρινα

<sup>275</sup> Παραπέμπω απευθείας στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων, *ό.π.*, 121-140.

δέντρα», θυμίζοντας σε μεγάλο βαθμό τα βασικά υλικά της ποιητικής του Γ. Ρίτσου από τις «Μαρτυρίες»:

Πέτρινα δέντρα  
Κι ένα χάλκινο πουλί  
Σε κάθε κλαδί.  
(26/12/1973)

Η προχωρημένη αυτή άσκηση, δείγμα μιας μοντέρνας αντίληψης της τέχνης και επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από την θεωρία του Φράνσις Πόνζ στη *Φωνή των πραγμάτων*, είναι που δείχνει και ένα διαφορετικό δρόμο έκφρασης. Εδώ το χάλκινο λειτουργεί μετασυμβολιστικά. Η ερμηνεία του προκύπτει από την αποκρυπτογράφηση των συμβόλων. Ο ρεαλιστικός κόσμος της φύσης των προηγούμενων χάλκινο του, εδώ υποτάσσεται στους νόμους της φαντασίας. Τα δέντρα και τα πουλιά δεν έχουν ζωή, αποτελούν κατασκευές φτιαγμένες από νεκρά υλικά του φυσικού περιβάλλοντος. Ο ποιητής παίζει με την κοινή αναπαράσταση της ζωντανής φύσης, χαρακτηριστική εικόνα μιας κοινωνίας που πάλλεται από ζωή, αντιστρέφοντας το είδωλό της. Αν πρόκειται για μια σαφή αναφορά στον δρόμο για την αναζήτηση της ελευθερίας στα δύσθηνα χρόνια της δικτατορίας, τότε ο ποιητής έξοχα κατάφερε να αποδώσει το μήνυμα της ελπίδας και της εγκαρτέρησης, βασισιμένος στην ιδέα της αενάως αναγεννώμενης φύσης.

Πιο εικονιστικά και με τρυφερή διάθεση δημιουργεί ζωγραφικά πορτρέτα είτε για τα ποιητικά του πρότυπα, τον Σεφέρη και τον Καβάφη, στα οποία παίζει με γνώριμες αναπαραστάσεις είτε για αφανείς ήρωες σε χάλκινο προερχόμενα όλα από τον κόσμο της φαντασίας:

Τις λεμονιές του  
ποτίζει ο πεθαμένος  
μέσα στη νύχτα.  
(23/9/1974)

Τα τριστιχά του, περιλαμβάνουν μια σειρά ποιημάτων που ξεφεύγουν από τους κανόνες των χάλκινο, ωστόσο κινούνται θεματικά και συναισθηματικά στους ίδιους δρόμους. Κυρίαρχο βέβαια είναι το θέμα του ερωτικού πάθους και της εγκατάλειψης και η προβολή εικόνων από το αστικό τοπίο και την καθημερινή ζωή της Αθήνας. Στο πιο ευφυές σικηνοθετικά και με σαρκαστική διάθεση τριστιχό του γράφει:

Χίλια κοράκια χύθηκαν  
και σπάραξαν τη σάρκα.  
Άφαντος ο λόγος.  
(23/9/1974).

Ο ποιητής δεν μπορούσε να θυσιάσει το αισθητικό αποτέλεσμα χάριν του μέτρου. Η επιτυχία του όμως έγκειται στην αίσθηση του απροσδόκητου και ακαριαίου που εντυπωσιάζει με τον ανοιχτό ορίζοντα των αναγνωστικών προσδοκιών που προσφέρει.

Λιγοστά χάικου περιλαμβάνονται και στις συλλογές: *Αργοναυτική Εκστρατεία* (1996) του Δημήτρη Καλοκύρη, στις *Μικρές Μέρρες* (1973) του Αλέξη Τραϊανού, στη *Μεταποίηση Γλικών* (1978) της Άντειας Φραντζή και στη συλλογή του Διονύση Καψάλη, *Ακόμη μια φορά* (1986).<sup>276</sup> Τα πλείστα χάικου των παραπάνω ποιητών εκμεταλλεύονται τον περιορισμένο χώρο και την αφαιρετική εικονοποιία της φόρμας για να επιτύχουν με τον υπαινικτικό ποιητικό τους στοχασμό την αίσθηση του ακαριαίου ή για να εκφράσουν τις υπαρξιακές τους αγωνίες και τις βαθύτερες σκέψεις τους. Πιο επιτυχημένα και αυτό γιατί ακολουθούν πιστά τους κανόνες της κλασικής φόρμας, είναι πιθανώς τα χάικου του Διονύση Καψάλη, ο οποίος και μεταφραστικά άλλωστε έχει αποδείξει τη βαθύτατη γνώση της ιαπωνικής παράδοσης του είδους. Στα χάικου του, ο έρωτας, η απουσία, η μόνωση, η απώλεια, οι συνέπειες της βαθιάς περισυλλογής του ατόμου όσον αφορά τα ζητήματα της ύπαρξης κατέχουν τα θεματικά πρωτεία:

Στ'  
 Άφθονος ήλιος –  
 κι η φθονερή σκιά σου  
 παγερή τροφός

ζ'  
 Προφυλαγμένος:  
 σβήνω την εικόνα σου  
 και δεν κρυώνω

## 6.2. Ανατρέποντας τις παραδοσιακές συμβάσεις του ποιητικού λόγου: ειδολογικές ακροβασίες στα «χάικου» του Νάσου Βαγενά.

Από τους πρώτους που θα συμπεριλάβει στην ποίησή του ολιγόστιχα ποιήματα – δίστιχα, τρίστιχα, το πολύ τετράστιχα – «Fragmenta», όπως τα χαρακτηρίζει, θραύσματα στίχων, είναι ο ποιητής, κριτικός και καθηγητής νεοελληνικής λογοτεχνίας, Νάσος Βαγενάς (Δράμα, 1943 -). Αναπόσπαστο μέλος της ποιητικής γενιάς του '70, ήδη από το πρώτο του ξεκίνημα φανέρωσε τις ποικίλες μορφολογικές του διαθέσεις.<sup>277</sup> Η ποίηση της γενιάς του περισσότερο από κάθε άλλη εκδήλωσε αρχικά μια τάση επιτηδευμένης μορφολογικής ατημελησίας, πολλές φορές φτάνοντας ως τη διάλυση του καθιερωμένου τρόπου μεταχείρισης του στίχου, η οποία φανερά εντάσσεται στο ανατρεπτικό κλίμα διάθεσης της τόσο μορφολογικά όσο και θεματικά. Οι μορφολογικές επιλογές του Βαγενά εντάσσονται στη λογική της

<sup>276</sup> Τραϊανός Αλέξης, «Χάι Κάι για μιαν απογραφή αγρύπνιας» στη συλλογή *Οι μικρές Μέρρες*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1973, σήμερα στη συγκεντρωτική έκδοση, *Φύλακας Ερείπιων: Τα ποιήματα*, (επιμ.) Ζήρας Αλέξης και Μπεκατώρος Στέφανος, Αθήνα: Πλέθρον 1991, 52 κ εξής. Καλοκύρης, Δημήτρης, *Αργοναυτική Εκστρατεία*, Αθήνα: Κέδρος, 1996, 46. Φραντζή, Άντεια, *Μεταποίηση Γλικών*, Αθήνα: Μπαρμπουνάκης, 2018, 44-45. Καψάλης, Διονύσης, *Ακόμη μια φορά*, Αθήνα: Άγρα 1991

<sup>277</sup> Βαγενάς, Νάσος, *Βιογραφία: Ποιήματα 1974-2014*, Αθήνα: Κέδρος 2015.

επιστροφής στη λογοτεχνική παράδοση, στην τριβή και στην ανανεωμένη διάχυσή της στο παρόν.<sup>278</sup>

Ήδη από τις πρώτες δυο συλλογές, *Πεδίον Άρεως* (1974) και *Βιογραφία* (1978) παρατηρείται η υιοθέτηση του πεζολογικού τόνου που ξεκίνησε σταθερά με τους ποιητές της Α' και Β' μεταπολεμικής γενιάς και μια τάση πειραματισμού με τον ιαμβικό ελευθερωμένου στίχου. Τόνου που συνάδει σε μεγάλο βαθμό με το αίσθημα της κοινωνικής διάφευσης και αμφισβήτησης, με το αίσθημα της προδομένης και έκπτωτης πατρίδας. Η αδυναμία προσαρμογής του ποιητικού υποκειμένου στις συνθήκες του αμείλικτου εξαστισμού είναι που οδηγεί αναπόφευκτα στη σκιαγράφηση μιας φύσης εγκλωβισμένης στον ουρμπανισμό του αστικού τοπίου. Παρατηρούμε μια φύση σχεδόν ανύπαρκτη, στο μεγαλύτερο μέρος της ορατή μέσα από το φίλτρο ενός τζαμιού, αφού σε πρώτο επίπεδο προβάλλεται η ανάγκη της κοινωνικής κριτικής. Μπροστά σ' αυτήν την αίσθηση της αποξένωσης του ατόμου, ξεπροβάλλει πότε πότε μια φύση ζωντανή που δίνει τον τόνο της αέναης κινητικότητας έναντι της στάσιμης ανθρώπινης δραστηριότητας:

#### ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ

Τουλάχιστον τα δέντρα  
είναι ζεστά. Και τη νύχτα  
το χορτάρι φυτρώνει  
με κρότο. (29)

Με τα ποιήματα «Πεδίον Άρεως (σχεδιάγραμμα)» και «Ωδή» παρατηρούνται οι πρώτες μορφολογικές αναζητήσεις του ποιητή πότε στον χώρο της αποσπασματικής σολωμικής παράδοσης πότε στον δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού. Στα δίστιχα αυτής της ενότητας παρατηρείται η έντονη προδιάθεση του ποιητή να προβάλλει την αποσπασματικότητα τους όχι μόνο μέσα από τις κρυπτικές μεταφορές που πραγματοποιεί, αλλά μέσα από τη δύναμη του ελλειπτικού και αποδιοργανωμένου στίχου, ώστε να αναδείξει την αγωνία του ατόμου μπροστά σε αδιέξοδες καταστάσεις.<sup>279</sup> Στη *Βιογραφία* πραγματοποιείται ένα άνοιγμα στην ρεαλιστική αναπαράσταση του ελληνικού τοπίου, παίζοντας συχνά με τις έντονες φωτοσκιάσεις που δρομολογούνται για την ταύτιση του συναισθήματος. Η φύση γίνεται ολόένα πιο ορατή, ως καμβάς πάνω στον οποίο δομείται ο συναισθηματικός φόρτος του ποιητικού υποκειμένου. Κοντά σε άλλα εμφανίζεται το πρώτο ανατρεπτικό μορφικά «ΧΑΪΚΟΥ»:

Ένας στρόβιλος στον αέρα. Εκεί που ήταν κάποτε το σώμα σου.  
Έφυγες στον αέρα. Έγινες φύλλο. Σύννεφο. Πουλί.  
Κι εγώ ένας κυνηγός που έχει χάσει τον δρόμο. (43)

<sup>278</sup> Γαργαντούδης, Ευρυπίδης, «Μορφολογικές Παρατηρήσεις στην ποίηση του Νάσου Βαγενά» στο *Νάσος Βαγενάς - Μελετήματα*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής 2004, 5-29.

<sup>279</sup> Ψάχου, Ν. Μαρία, *ό.π.*, 634.

Το ποίημα, όπως και το ακόλουθο του «Σονέτο», χαρακτηρίζονται από τη διάθεση σπασιμάτος της παραδοσιακής κανονιστικής μορφολογίας. Φυσικά δεν πρόκειται για χάικου, ακόμη και αν η προσδοκώμενη αίσθηση του ανολοκλήρωτου, του ψυχικού πάθους εναρμονίζεται πλήρως με την περιγραφή της φύσης. Το αίσθημα που προβάλλεται προκύπτει από τον φαντασιακό κόσμο της έμπνευσης και όχι από την εικονιστική πραγματικότητα, που αποτελεί πέραν ακόμη και από τους αυστηρούς στιχουργικούς κανόνες, μια βασική αρχή.

Με τα *Γόνατα της Ρωζάνης* (1981) και την *Περιπλάνηση ενός μη ταξιδιώτη* (1986) επιστρέφουμε στις μεταφυσικές αναζητήσεις του Λορεντζάτου, ενώ μορφολογικά θα δούμε κοντά σε ελευθερόστιχα ποιήματα, ποιήματα σε verset. Και οι δυο συλλογές κυριαρχούνται από το αίσθημα αναζήτησης της αρμονίας της ανθρώπινης ύπαρξης με το σύμπαν, ενώ ολοένα καθίσταται πιο ορατή η τάση ανατροπής των περισσότερων μορφολογικών συμβάσεων, μιας «εκτροπής από το μοντερνιστικό ρεύμα [...] που «έχει τη μορφή της εμπρόθετης μεταμοντέρνας επανεγγραφής, της «επανάληψης με διαφορά», της ειρωνικής δηλαδή και παρωδιακής υπόδησης ενός είδους.»<sup>280</sup>:

#### ΧΑΪΚΟΥ

Τα πουλιά αυτής της πόλης έχουν πάει ένας θεός ξέρει που.  
Απόμεινε ένας άδειος ουρανός. Και κάτω από τον ουρανό άδεια  
δέντρα.  
Και κάτω από τα δέντρα τα σκοτεινά μοτοποδήλατα. (43)

Η επανάληψη και μόνο της λέξης δέντρο και ουρανός φανερώνει αυτή την τάση παρωδίας του τρόπου με τον οποίο η φόρμα των κλασικών χάικου μεταδίδει την επιδιωκόμενη συγκίνηση. Ενώ κυριαρχεί η μιμητιστική διάθεση για να αναδειχθεί το αίσθημα της μοναξιάς, ο φακός μετακινείται κινηματογραφικά από τον ουρανό στη γη, φανερώνοντας τον σκεπτικισμό με τον οποίο αντιμετωπίζει το θέμα της διάσπασης της αρμονικής λειτουργίας του κόσμου. Στα επόμενα χάικου πραγματοποιείται η πρώτη προσέγγιση του είδους στην κλασική τους υπόσταση, φυσικά χωρίς να τηρείται το μέτρο, αλλά με φανερό την προσπάθεια αντιπαράβολής δυο εικόνων με στόχο την πρόκληση του αισθήματος του ακαριαίου. Αρκετά επιτυχημένα ως προς τη χρήση της τεχνικής και τα τρία κατευθύνουν προς την ανακάλυψη ενός και μόνο συναισθήματος

I	II	IV. Ζεστό. Ανθισμένο
Θολά. Πράσινα φύλλα.	Δεκαπενταύγουστος.	Λιβάδι. Ξαπλωμένη
Για να κόψω ένα μήλο	Όμως στη μέση της	η αγελάδα του τίποτα
έχω χάσει ένα χέρι.	αυλής τόσο χιόνι.	Μασάει συνεχώς.

<sup>280</sup> Μάλλη, Μορφία, *Η ποίηση της γενιάς του '70. Ένα πεδίο συνάντησης λογοτεχνικών κινήσεων και προτύπων γραφής από την Ευρώπη και την Αμερική*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας 2002, 406.

Η απρόβλεπτη συνέπεια της επιθυμίας, το αίσθημα της εγκατάλειψης, η αίσθηση του ρεμβασμού δίνονται μέσα μια εικαστική οπτική, από στιγμιότυπα του πραγματικού κόσμου που ανακαλούν τον άμεσο συσχετισμό χωρίς τη διανοητική μεσολάβηση. Ο φυσικός κόσμος βρίσκεται σε πλήρη παραλληλία με την ανθρώπινη υπόσταση, η φύση με τις διάφορες εκδοχές της είναι αυτή που επιδρά και συγκινεί την ανθρώπινη υπόσταση. Η γραμμή αυτή θα συνεχιστεί και στα ποιήματα των συλλογών *Η πτώση του Ιπτάμενου* (1989), *Βάρβαρες ωδές* (1992) και *Η Πτώση του Ιπτάμενου Β'* (1997), όπου ο ποιητής παρουσιάζει αρκετά ευρηματικούς τρόπους ειρωνικής χρήσης της ποιητικής γλώσσας μέσα από το παιχνίδισμα με τις ομοιοκαταληξίες, τις ομοηχίες, τις παρηχήσεις, κ.ά, εκφραστικά μέσα που δραστηριοποιούν άμεσα τον αναγνωστικό του:

ΧΑΪΚΟΥ  
Δέντρα  
έχετε φύλλα  
που ηχούν  
σαν βροχή  
όταν  
βροχή  
δεν υπάρχει. (200)

ΧΑΪΚΟΥ  
Φυσάει άσχημα.  
Οι σιιές των δέντρων είναι  
Χαλασμένες ομπρέλες.  
  
Κρατάω σημειώσεις  
Από την πτώση των φύλλων  
Και των ώριμων καρπών. (207)

Και ενώ επιστρέφει ξανά στη διάλυση του κλασικού σχήματος παρατηρείται ουσιαστικά η αιτία της επισταμένης, αν και ολοένα, σταδιακής απομάκρυνσης από αυτήν, δείχνοντας σημάδια κανονικοποίησης, με τη σταδιακή επιστροφή στον δεκαπεντασύλλαβο και στη χρήση της παρωδιακής ως τώρα ομοιοκαταληξίας. Τα χάικου, στο ενενήντα εννιά τις εκατό των περιπτώσεων αξιοποιούνται για να εκφράσουν αισθήματα που προκαλούνται από την επαφή με τον φυσικό κόσμο. Δεν είναι τυχαίο ότι σε κάθε ένα από αυτά κυριαρχούν τα δέντρα, τα οποία είτε οπτικά είτε ηχητικά δημιουργούν την αίσθηση του φευγαλέου, μιας εντύπωσης, ενός αισθήματος που έρχεται και χάνεται μέσα στο φυσικό περιβάλλον που το γεννά. Ο φυσικός κόσμος, τα φαινόμενα του, οι εποχές, αποτυπώνονται ως στοιχεία υπενθύμισης μιας ιδέας ή ως πηγές εκκίνησης της ποιητικής έμπνευσης.

Στην *Πτώση του Ιπτάμενου* συμπεριλαμβάνονται και τα τρία από τα πέντε συνολικά χάικου που συμπεριλαμβάνονται στην *Ανθολογία Ελληνικού Χάικου*, λόγω φυσικά της τήρησης των μορφικών κανόνων του κλασικού είδους. Πρόθεση του ποιητή ήταν η δημιουργία ενός ποιήματος, οργανωμένου από στροφές χάικου ποιημάτων, λιτού και συνάμα συμπυκνωμένου, υπό τους όρους της λυρικής εικονοπλασίας του κλασικού είδους:



## ΧΑΪΚΟΥ

Έχεις πεθάνει.  
Το αίμα σου δεν το ξέρει.  
Μήτε το στόμα σου.

Κάτι μου δώσαν  
Οι ώμοι και τα μαλλιά σου.  
Μα το έχω χάσει.

Νύχια ζεστά.  
Αναντικατάστατα.  
Γόνατα. Χείλη.

(Αυτό το χέρι  
κάποτε χάιδευε  
τα γόνατά σου).

Ούτε ένας στίχος  
δεν θα μείνει από μας  
για την αγάπη. (176)

Αυτή η συγκινητική ελεγεία της απώλειας του ερωτικού πάθους, της αγάπης που χάνεται μέσα από το παιχνίδισμα του αντιθετικού δίπολου μνήμη/λήθη αποσκοπεί φυσικά στην αποτύπωση της φευγαλέας στιγμής, της στοχαστικής ενατένισης του ποιητικού υποκειμένου, η οποία πηγάζει από την φιλοσοφία του κλασικού είδους. Ο ποιητής φυσικά δεν μπορεί να παγιδευτεί στους μορφολογικούς κανόνες της φόρμας, γιατί γνωρίζει πως αυτός ο περιορισμός θα καθιστούσε αναληθές το πρωτογενές συναίσθημα που θέλει να δημιουργήσει αναγνωστικά. Ως εκ τούτου, τα χαΐκου αυτά δεν έχουν στόχο να υπονομεύσουν τη φόρμα, ούτε να την ειρωνευτούν. Κυρίως καταδεικνύουν τη βαθύτατη αγωνία του ποιητικού υποκειμένου να δείξει πως τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της οποιασδήποτε φόρμας καταλύονται αναπόφευκτα, και αν όχι, σίγουρα υποτάσσονται στους σκοπούς του περιεχόμενου.

Το «ΧΑΪΚΟΥ» που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Σκοτεινές Μπαλλάντες και άλλα ποιήματα* (2000) είναι το τελευταίο που παρουσιάζεται με τίτλο που παραπέμπει σε αυτό το είδος ποίησης. Και πράγματι είναι αισθητή από εδώ και μετά η διαφοροποίηση των μορφολογικών του αναζητήσεων και η εναλλαγή της αντίληψης του για τη λειτουργία της ποίησης εν γένει. Η φθορά του χρόνου, η αίσθηση του θανάτου, η αναζήτηση της γυναικείας παρουσίας και η υπενθύμιση του ερωτικού βιώματος, θέματα που διαπερνούν το εύρος της ποιητικής του, συνεχίζουν την πορεία τους και εδώ, αλλά με μια σημαντική διαφοροποίηση, η οποία έγκειται στη δραματοποίηση του ισχυρού βιώματος της θλίψης που διαπερνά τον ψυχισμό του ποιητή:



Ω, να πεθαινάμε σαν τα πουλιά  
 που δεν αφήνουν πτώμα.  
 Μόνο ένα πούπουλο στην αντηλιά  
 να κατεβαίνει αργά, χωρίς  
 ποτέ να φτάνει στο χώμα. (270)

Επιστροφή στους παραδοσιακούς ελληνικούς ρυθμούς, οι οποίοι χαρίζουν στο ποίημα αφενός την απαιτούμενη αρμονία, αφετέρου δημιουργούν ένα τείχος προστασίας ώστε το ποίημα να μην χαρακτηριστεί μελοδραματικό. Το αίσθημα της φθοράς και του αναπόφευκτου θανάτου, η αποδοχή του νομοτελειακού τέλους της ύπαρξης, η οποία δεν χάνεται αλλά ενώνεται και ταξιδεύει στο διηνεκές, δίνεται με ένα τρόπο λυρικό που προσδίδει στο ποίημα τη δραματική του χροιά. Είναι μια στροφή στις καρυωτατικές σάτιρες, όπου κατ' ένα τρόπο ο ποιητής ειρωνικά αναζητά εναγωνίως την τύχη της μεταθανάτιας ύπαρξης.<sup>281</sup> Ο άνθρωπος υποτάσσεται κατ' ένα τρόπο στους νομοτελειακούς κανόνες της φύσης. Το ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο ποίημα είναι ότι ο ποιητής αξιοποιώντας την αισθητική του ιαπωνικού είδους το συνταιριάζει με τον ελληνικό παραδοσιακό ομοιοκατάληκτο στίχο, επιθυμεί να καταστρατηγήσει τη μορφή που επιβάλλει ο τίτλος. Και βέβαια αυτή η επιλογή, έχει να κάνει με την μόλις προηγηθείσα δημοσίευση της μελέτης του για τον ελεύθερο στίχο. Το αποτέλεσμα είναι να πραγματοποιεί μια δημιουργική συνομιλία του ελεύθερου στίχου με την έμμετρη προσωδία, υλοποιώντας τις θεωρητικές του υποθέσεις.

Η περίπτωση του Βαγενά όσον αφορά τα χάικου του είναι μοναδική και εντάσσεται στο γενικό φαινόμενο αναβίωσης των έμμετρων μορφών στην νεοελληνική ποίηση. Αν κοιτάξουμε την παραγωγή των χάικου του, σίγουρα θα ήταν άδικο για τους άλλους δημιουργούς να τα θεωρήσουμε με κανονιστικούς όρους ως άρτια. Ωστόσο, άδικο εξίσου θα ήταν να τα παρακάμψουμε λόγω της διάθεσης ανατροπής των συμβάσεων που κυφορούν. Ο Βαγενάς υπήρξε τολμηρός στον τρόπο με τον οποίο αναπροσάρμοσε το αρχιτεκτονικό σχέδιο ποικίλων έμμετρων μορφών ποίησης, γεγονός που δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν σεβάστηκε το ήθος και το διαχειμενικό φορτίο που κουβάλα κάθε μορφή παραδοσιακής ποίησης. Αντίθετα, με τον τρόπο του προσάρμοσε το υπόβαθρο της ιαπωνικής φόρμας στα πλαίσια των νεωτερικών πειραματισμών του και στη νεοελληνική ποιητική παράδοση, δίνοντας μια νέα πτυχή στην αναγνωστική πρόσληψη της φόρμας.

<sup>281</sup> Γαργαντούδης, Ευριπίδης, *ό.π.*, 15-17.



### 6.3. Στα λυρικά μονοπάτια της ελληνικής ποιητικής παράδοσης: Τα ολιγόστιχα ποιήματα του Μιχάλη Γκανά.

Σε εντελώς διαφορετικό κλίμα, ο Μιχάλης Γκανάς (Γσαμαντάς Θεσπρωτίας, 1943-), ήδη με την πρώτη ποιητική συλλογή, *Ακάθιστος Δείπνος* (1978) κάνει μια επιστροφή στο σεφερικό κόσμο, στην ελληνική παράδοση και στα στοιχεία που απαρτίζουν τον ιδιαίτερο λυρισμό της ποιητικής της<sup>282</sup>. Πρόκειται για ένα ποιητικό σύμπαν που ορίζεται από την αντίστιξη δυο κόσμων ταυτόχρονα όμοιων και διαφορετικών που στη συνεκδοχή τους απαρτίζουν ένα όλον, το οποίο διαμορφώνεται μέσα από τους μηχανισμούς της μνήμης. Η δραματική ανάκληση και η αθρόα εισβολή της ζωντανής μνήμης είναι αυτή που σε μεγάλο βαθμό καθορίζει τον σύγχρονο κόσμο του ποιητικού παρόντος. Τα σύνορα μεταξύ των δυο κόσμων μοιάζουν δυσδιάκριτα, καθώς ο χρόνος και ο χώρος αποτελούν έννοιες σχετικές.

Το ασφυκτικό κλίμα της δεκαετίας ξεπροβάλλει σε πρώτο πλάνο, αποτυπώνοντας τον ζοφερό κόσμο της μεταπολεμικής Ελλάδας μέσα στο κλίμα της βίας της συνταγματικής δικτατορίας και στα ερείπια που άφησε στο πέρασμά της. Είναι η περιγραφή της πραγματικής Ελλάδας της «Εθνικής Οδού»: η μισή πήρε το δρόμο της μετανάστευσης, η άλλη μισή το δρόμο του αστισμού:

Από δω έφυγε  
η μισή πατρίδα  
για τα ξένα.<sup>(43)</sup>

Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο, ο ποιητής ξεριζωμένος, κουβαλώντας όλες τις αναμνήσεις των παιδικών του βιωμάτων, παίρνει τον δρόμο της εσωτερικής μετανάστευσης και περιπλανάται με το νου στα ορεινά χώματα της πατρογονικής γης που καθορίζουν τη δωρική γραφή του. Είναι το σημείο συνάντησης με την ποιητική του Μάρκου Μέσκου και του Χρήστου Μπράβου. Γράφει ο ποιητής: «πατρίδα βουρλωμένη από κισσό, βουνά που σου γυρνούν την πλάτη...» παρασύροντας συγκινησιακά τον αναγνώστη με τον δραματικό τόνο της φωνής της πατρίδας, μιας εξανθρωπισμένης φύσης που βιώνει την απώλεια, τον ξεριζωμό, την εγκατάλειψη. Πρόκειται για μια φύση που πάλλεται, όντας ζωντανός οργανισμός, και που η ομορφιά της εξυψώνεται σε τέτοιο επίπεδο πάνω από τον άνθρωπο για να αναδειχθεί ο τόνος της νοσταλγίας. Η δύναμη του λόγου και η συγκινησιακή φόρτιση είναι που ξεπερνά τη βιωματική αίσθηση της έλλειψης του γενέθλιου τόπου και καθιστά οικουμενικό το αίσθημα της απώλειας

<sup>282</sup> Γκανάς, Μιχάλης, *Ποιήματα (1978 – 2012)*, (επιμ.) Γκανά Πόπη, Αθήνα: Μελένη 2013



του ενωτικού δεσμού με την πατρίδα, τη χλωρίδα, την πανίδα της, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που την στοιχειοθετούν.

Έτσι, εμφανίζονται και τα πρώτα «Ακαριαία» ποιήματά: ακαριαία, όχι χαϊκού ούτε χάικι, υπενθυμίζοντάς την επαφή με τον Σεφέρη. Πέρα από αυτόν τον προσδιορισμό καμία άλλη ένδειξη προσεταιρισμού της ιαπωνικής φόρμας δεν εντοπίζεται στο έργο του Γιαννά. Και αυτό γιατί τον ποιητή πιθανότατα δεν τον ενδιαφέρει τόσο η πρόσδεση στο άρμα των παραδοσιακών μορφικών σχημάτων ποίησης, όσο η συμμετοχή στον διάλογο με τη δημοτική παράδοση, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο και το λαϊκό τραγούδι. Άλλωστε, σωστά έχει επισημάνει η κριτική πως το έργο του έχει στόχο να διασώσει την προσωπική και τη συλλογική ιστορική μνήμη μέσα από την προβολή της ηπειρώτικης καταγωγής και της ιδιαίτερης ταυτότητάς του.<sup>283</sup> Ο ρυθμός, η μελωδικότητα, η μουσική είναι αυτά τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την ιδιαίτερη ποιητική του φυσιογνωμία, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στις διάσημες στιχουργικές του πραγματώσεις, οι οποίες βαδίζουν πάνω στα χνάρια του Νίκου Γκάτσου.<sup>284</sup>

Ως εκ τούτου, το ολιγόστιχο ποίημα αξιοποιείται από τον Γιαννά τις περισσότερες φορές για να αποτυπώσει μια αστραπιαία εντύπωση. Τα μικρά του ποιήματα άλλοτε με την επιγραμματική τους διάθεση, όπως η «Εθνική Οδός», άλλοτε περιγράφοντας ζωγραφικά το ελληνικό τοπίο, άλλοτε με χιουμοριστική ή αποφθεγματική διάθεση μέσα από τον μικρόκοσμό τους, ανασυστήνουν έναν ολόκληρο κόσμο, τον κόσμο της πατρίδας που φανταστικά αναδημιουργεί ο ποιητής, καταδεικνύοντας φανερά την αλληλεπίδραση του ανθρώπου με το σύμπαν, τη σχέση του ανθρώπου με την πατρική γη, τον πόθο του ποιητή για επιστροφή στις ρίζες.

#### **Τοπίο**

Δίφθογγη στεριά  
Πέτρα – πουρνάρι  
Βουιέντρα στο πλευρό της θάλασσας.<sup>(43)</sup>

#### **Βαρύτητα**

Βαρύτητα λέμε το χέρι τ' ουρανού  
που επιστρέφει τους αλεξιπτωτιστές.<sup>(45)</sup>

#### **Ο τρόμος το πλατύφυλλο φυτό**

Τις νύχτες φαίνονται οι πινέζες  
που συγκρατούν το μαύρο ουρανό.<sup>(45)</sup>

Στα παραπάνω ποιήματα, ο Γιαννάς, απελευθερωμένος από τα τυπικά μορφολογικά σχήματα μιας αυστηρής μετρικά φόρμας και παίζοντας με τις αντιθέσεις, επιτυγχάνει την

<sup>283</sup> Φραντζή, Άντεια, «Σχολιάζοντας τη σύγχρονη ελληνική ποίηση», *Αντί*, 566 (9 Δεκεμβρίου 1994), 52-54 και Γαργαντούδης, Ευριπίδης, «Η ποιητική επίρρωση της ιθαγένειας», *Εντευκτήριο*, 13 (Δεκέμβριος 1990), 104-106.

<sup>284</sup> Γιαννάς, Μιχάλης, *Στίχοι: Μιχάλης Γιαννάς*, Αθήνα: Μελάκι, 2002.



αστραπιαία εντύπωση κατά το εικονιστικό παράδειγμα του Πάουντ. Η εικαστική διάθεση του «Τοπίου» ζωντανεύει στα μάτια μας το άγριο τοπίο της ελληνικής γης, την αρμονική συνύπαρξη θάλασσας και βουνού παρομοιάζοντάς την με την ξύλινη βέργα του οργώματος. Με αυτόν τον τρόπο ανακαλεί στη μνήμη μας όλη την εξωτερική ομορφιά της φύσης του τοπίου της ηπειρωτικής Ελλάδας. Αντίστοιχα, μα πιο διανοητικά, περιγράφει φυσικά φαινόμενα ή το δέος του ανθρώπου μπροστά στο αχανές σύμπαν.

Στα *Μαύρα Λιθάρια* (1980) οι αναμνήσεις των νεκρών, η φθορά του χρόνου, ο θάνατος που καραδοκεί αποτυπώνονται μέσα σε μια φύση που ζωγραφίζεται σταδιακά με μαύρο χρώμα. Το πένθος και η αξιοπρεπής συμπόνοια απέναντι στη μνήμη των δικών του νεκρών φορτίζει συγκινησιακά ολόκληρη τη συλλογή, χωρίς αυτό να προσδίδει τη λυρική εμμονή πολλών ποιητών στο ζήτημα του θανάτου. Το μαύρο έτσι καθίσταται «Θεμέλιο χρώμα» της ποιητικής του:

Πληγωμένο κοτσούφι  
από κλαρί σε κλαρί.

Καθώς το αίμα του  
στάζει στο χιόνι,  
πληθαίνει το μαύρο.<sup>(49)</sup>

Η ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζει τη βασανιστική πορεία ενός κοτσουφιού προς το θάνατο είναι χαρακτηριστική της πάλης του ατόμου μέσα στον ζοφερό κόσμο της μνήμης των νεκρών. Και πράγματι, δεν υπάρχει ή τουλάχιστον δεν φανερώνεται κάποια ελπίδα. Ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως προδιαγεγραμμένο γεγονός από το οποίο είναι αδύνατο να ξεφύγεις. Η φωτογραφική αναπαράσταση του κοτσουφιού και το παιχνίδι με τα αντιθετικά χρώματα – άσπρο, κόκκινο, μαύρο- είναι που δραστηριοποιεί τον νου και εντυπωσιάζει. Είναι σαν ο ποιητής να δείχνει την πορεία από τη ζωή (άσπρο) στον θάνατο (μαύρο). Στο μέσον αυτής της διαδρομής βρίσκεται το γεγονός (κόκκινο) που ανατρέπει την ισορροπία.

Στη συλλογή, κάνει την εμφάνιση της και μια πλειάδα «ακαριαίων» ποιημάτων, διστιχων το πολύ τριστιχων ποιημάτων, όμοιων με τα προηγούμενα, όπου κυρίαρχη είναι η αποφθεγματική, ειρωνική, ερωτική, αλλά βαθύτατα συναισθηματική διάθεση του ποιητή απέναντι στα φαινόμενα του περιβάλλοντα κόσμου. Φυσικά, η υπαρξιακή αγωνία για το μέλλον του ανθρώπου κατέχει την πρωτοκαθεδρία, χωρίς ο ποιητής να καταφεύγει σε μελοδραματισμούς:

#### Συντέλεια

Θα λάμπουνε ψηλά τα' αστέρια  
τα μάτια των πουλιών  
και που και που  
η καύτρα ενός τσιγάρου. (87)



Στην ίδια συλλογή παρουσιάζονται και τα «Μονόξυλα» του Γιαννά, τα οποία μαζί με τα «Ακαραϊαία» συνεχίζουν την παράδοση των ισπανικών γιρεγκεριών του Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Σέρνα (1888-1963)<sup>285</sup>, των *Μονόχορδων* (1979) του Γιάννη Ρίτσου<sup>286</sup> και βαδίζουν παράλληλα με τα αφοριστικά δίστιχα από τα *Μικρά Ποιήματα* (1960-2006) του Ντίνου Χριστιανόπουλου<sup>287</sup>, καθώς και τους συγκαιρινούς πειραματισμούς των ποιητών της γενιάς του, όπως αναφέραμε συνοπτικά παραπάνω. Α μη τι άλλο, το κοίταγμα στο εικονιστικό παράδειγμα των ποιημάτων του Πάουντ είναι φανερό. Άλλωστε, την ίδια δεκαετία μεταφράζονται και τα περισσότερο έργα του σημαντικού μοντερνιστή ποιητή, η επίδραση του οποίου υπήρξε καταλυτική σε ποιητές, όπως ο Τάσος Κόρφης.

Ο Γιαννάς αξιοποιεί τα προτερήματα της μικρής φόρμας, όπως ο Ντίνος Χριστιανόπουλος τον ελλειπτικό λόγο, συνήθως σε μονόστιχα ή δίστιχα για να περιγράψει μια διάθεση, ένα βίωμα της στιγμής, το ανομολόγητο πάθος, μια βαθύτερη πνευματική αλήθεια, τον αδιόρατο πόνο του ανθρώπου, της φύσης και των πραγμάτων ή το κατηγορώ του, τότε καταφεύγοντας στη χρήση της μεταφοράς τότε στον αυτοσαρκασμό, τότε στο χιούμορ και τότε στην ειρωνεία. Και στους δυο ποιητές, όσον αφορά αυτό το είδος της παραγωγής τους, κυριαρχεί η ασυμμετρία, η αδιαφορία για τον οποιονδήποτε μετρικό κανόνα, το σπάσιμο της συνήθους ακολουθίας του ελευθέρου στίχου, το παιχνίδισμα με την ομοιοκαταληξία, η προβολή και η σύγκρουση αντιφατικών εικόνων, η επίδειξη μιας βαθιάς λυρικής ευαισθησίας, όπου ο έρωτας κατέχει τα θεματικά πρωτεία. Γράφει σε κάποια από τα πιο γνωστά του ολιγόστιχα ο Χριστιανόπουλος :

Μπατιρημένο κουρείο  
Σάββατο βράδυ  
χωρίς δουλειά

Όλοι είναι όμορφοι  
κατάλληλοι για συντροφιά

Μπατιρημένο κορμί  
Σάββατο βράδυ  
χωρίς έρωτα (11)

Όλοι είναι εύκολοι  
όταν κλωτσάει η μοναξιά

Γιατί λοιπόν τόση ερημιά; (24)

<sup>285</sup> Οι γιρεγκερίες αποτελούν αποφθεγματικές, φιλοσοφικές, ενίοτε παιγνιώδεις και σαρκαστικές δημιουργίες που πηγάζουν από την καθημερινή ζωή και με πεζολογικό ύφος και πολύ κοντά στην φιλοσοφία των χάικου επιδιώκουν τη δημιουργία μιας αστραπιαίας εντύπωσης, μιας διδακτικής παραίνεσης ή μιας σαρκαστικής διάθεσης απέναντι σε διάφορες πράξεις από τον κόσμο της φύσης ή των ανθρώπινων σχέσεων. Για την μοναδική μετάφραση του είδους και μικρά εισαγωγικά, βλ: Gomez de la Serna, Ramon, *Greguerias*, (μτφρ. – εισ.) Λαλιώτης Βασίλης, Αθήνα: Σμίλη 1994, 7-12

<sup>286</sup> Για τα *Μονόχορδα*, βλέπε το κεφάλαιο για τα χάικου του Χρήστου Τουμανίδη.

<sup>287</sup> Χριστιανόπουλος, Ντίνος, *Μικρά Ποιήματα*, Θεσσαλονίκη: Ιανός 2016



Η θάλασσα ηδονίζεται με τα ναυάγια  
τα προκαλεί  
τα κουκουλώνει

Είσαι η θάλασσα

Είμαι ναυάγιο (33)

Θανάση, γιατί έκοψες το άλφα από μπροστά;  
Για ένα γράμμα χάνεις την αθανασία (98)

«και τι δε κάνατε για να με θάψετε,  
όμως ξεχάσατε πως ήμουν σπόρος.»<sup>(131)</sup>

«τα πρόβατα απέργησαν  
ζητούν καλύτερες συνθήκες σφαγής.»<sup>(101)</sup>

Χαρακτηριστικές είναι οι γκρεμιερές του Ντε λα Σέρνα, όπου σιηνές της φύσης χρησιμοποιούνται είτε σαν παρομοιώσεις είτε σαν μεταφορές για να αναδείξουν ένα συναίσθημα, έναν προφανή παραλληλισμό ή ακόμη και την ίδια την ποιητική λειτουργία με διάχυτη ειρωνεία μέσα σ' ένα εικονιστικό περιβάλλον:

Οι γλάροι είναι το υστερόγραφο του πλοίου.<sup>(17)</sup>

Τα Χάι- Κάι είναι ποιητικά τηλεγραφήματα. <sup>(43)</sup>

Ο ποιητής τρέφεται με παξιμάδια από φεγγάρι.<sup>(17)</sup>

Το πόσο κοντά στην τηλεγραφική αυτή διάσταση βρίσκεται ο Γιαννάς γίνεται ορατό αν συγκρίνουμε τα προηγούμενα «Ο τρόμος το πλατύφυλλο φυτό» και «Βαρύτητα» με τη γκρεμιερία του Ντε Λα Σέρνα:

«Ο ουρανός είναι καρφωμένος με αστέρια,  
και χάρη σ' αυτό δεν πέφτει πάνω μας».<sup>(109)</sup>

Ενώ με την ίδια περιπαιχτική και ειρωνική διάθεση, την ίδια απλότητα και ευθύβολη ευφυολογία παρουσιάζει στα «Ακαριαία» ο Γιαννάς:

#### **Ελλάδα '80**

Μοιάζεις επιπλωμένο οικόπεδο  
με θυρωρό βεβαίως και γκαράζ (87)

Τα «Μονόξυλα»<sup>288</sup> που ακολουθούν είναι δείγματα του λιτού και άμεσου τρόπου με τον οποίο μέσα σε λιγότερο από δέκα λέξεις, ο Γιαννάς, σκισάρει ένα πορτραίτο, αφήνοντας ελεύθερο το συναίσθημα να κινηθεί είτε στον κλειστό χώρο της κάμαρας είτε στον ανοιχτό ορίζοντα της φύσης. Άλλοτε το φως της φύσης επικουρεί την ενσάρκωση μιας μορφής με

<sup>288</sup> Γιαννάς, Μιχάλης, *ό.π.*, 91.



συγκεκριμένα ψυχικά χαρακτηριστικά, άλλοτε σκηνοθετεί άρτια το σκηνικό, ώστε να εντυπωσιάσει τον αναγνώστη μέσω της σύγκρουσης των αντιθέτων (φως-σκότος):

Έρχεται η βροχή ξυπόλυτη κι όλο πίσω από τζάμια.

Χεριές χεριές η ρίγανη, χεριές χεριές ο ουρανός.

Ίσκα τα μάτια σου καπνίζουν ήσυχα το σούρουπο.

Η φόδρα του φάρου σχίζεται κι ορμάει το σκοτάδι.

Περνώντας από τα *Γυάλινα Γιάννενα* (1989) και την *Παραλογή* (1993) στα *Μικρά: 1969-1999* (2000) είναι η τελευταία φορά που θα συναντήσουμε ποιήματα τόσο μικρής έντασης στο έργο του Γιαννά. Στα *Γυάλινα Γιάννενα*, ο ποιητής δείχνει το πρόδηλο ενδιαφέρον του στη ρυθμική επιμέλεια του στίχου, είτε ακολουθώντας τον ελεύθερο ιαμβικό ρυθμό είτε τα παραδοσιακά μετρικά σχήματα του δημοτικού τραγουδιού που αποτυπώνεται και στον τίτλο της *Παραλόγης*.<sup>289</sup> Τα δυο ποιήματα που ακολουθούν από την *Παραλογή*, μορφολογικά κιντά στα ιαπωνικά τάνκα, αποκρυσταλλώνουν την αγωνία και τον πόθο για τη γυναικεία παρουσία.<sup>290</sup> Το κέντρο της προσοχής εστιάζεται στο συναίσθημα, ο τόπος δράσης κυμαίνεται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, ενώ η αποτύπωση της φύσης εξυπηρετεί τη μεταφορική χρήση της γλώσσας. Ποιητής και φύση γίνονται ένα, μ' ένα τρόπο ώστε τελικά να κομίζεται η εντύπωση πως η φύση συμπάσχει στο κάλεσμα του αγαπημένου προσώπου και αλληλοεπιδρά ευθέως στον ψυχισμό του ποιητή:

Όλη τη νύχτα  
περνούσες μοναχή σου  
παλιό γεφύρι.

κι εγώ χτισμένος στ' όνειρο  
έτρεμα μην ξυπνήσω. (146)

Ψηλή γυναίκα  
μου ρίχνεις τον ίσιό σου  
και σουρουπώνω.

πηγάδι γίνομαι βαθύ  
και με πονάνε τ' άστρα. (146)

Στα *Μικρά*, ο ποιητής συγκεντρώνει όλα τα καταγεγραμμένα στιγμιότυπα της τριακονταετίας που πέρασε. Θεματικά ανήκουν στον πυρήνα των προηγούμενων συλλογών με κομβικά θέματα: τη φύση, τον έρωτα, τη μνήμη, την αγωνία για το μέλλον:

<sup>289</sup> Για περισσότερα, βλ: Καϊμακιάμίδης, Ανέστης – Αλέξανδρος, *ό.π.*, 69-71.

<sup>290</sup> Στην *Ανθολογία Ελληνικού Χαϊκού*, απομονώνονται οι πρώτοι τρεις στίχοι από τα τρία «τάνκα» του Γιαννά και παρουσιάζονται ως χάικου, *ό.π.*, 31. Και αυτό παρότι ανορθόδοξο, στην πραγματικότητα καταδεικνύει τη στενή συγγένεια με το είδος, λόγω της μορφοπλαστικής και φιλοσοφικής συνέπειας που χαρακτηρίζουν αυτά τα «άτιτλα» χάικου.





**Κοτσύφι**

Καλότυχο  
δεν βλέπει πόσο μαύρο  
το περιβάλλει. (161)

**Κοτσύφι 2**

Βρέξει χιονίσει  
φοράει το μαύρο του.  
Κανένα πένθος. (161)

**Βαρό ύδωρ**

Έπεσε χιόνι.  
Μόνον ο ήλιος μπορεί  
να το σηκώσει. (162)

Τα τριαντάφυλλα και τα σπαθιά  
τάχτηκαν για το κόκκινο.

Κι η μνήμη  
για να φυλάει τα σύνορα. (164)

Από χάδι σε χάδι  
έγινε βότσαλο.  
Καμία παλάμη δεν τη θυμάται. (165)

Είσαι ακοίμητη θάλασσα  
στην υδρόγειο σφαίρα μου.  
Ανασαίνεις και με πλημμυρίζεις. (165)

Μικρές εικόνες της καθημερινότητας που τοποθετούνται στο φυσικό τους περιβάλλον. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας είναι διαρκώς παρούσα, ενώ τα μορφολογικά σχήματα εξακολουθούν να παραμένουν κοινά. Τα ολιγόστιχα ποιήματα του Γιαννά, κατά γενική ομολογία δεν εμποτίζονται από τη ρυθμικότητα και την παλλόμενη από μουσικότητα διάθεση του στίχου των άλλων συνθέσεων του ποιητή. Το σικηνικό, τα σύμβολα, οι εικόνες επανέρχονται ως απτή απόδειξη μιας αυθεντικής λυρικής ιδιοσυγκρασίας, η οποία ξανακοιτάζει τις ποιητικές δυνατότητες του ελεύθερου στίχου μέσα στον περιορισμένο χώρο το πολύ τριών στίχων.

Ως εκ τούτου, παρατηρούμε και εδώ τη θέληση «επαναμάγευσης του ποιητικού λόγου» του Βαγενά, αλλά με πιο ήπιους τρόπους. Γι' αυτό και δεν θα δούμε κανέναν ειδολογικό προσδιορισμό που να κατευθύνει αντίστοιχα και την αναγνωστική πρόσληψη, ούτε βέβαια την τάση παρώδησης των παραδοσιακών σχημάτων της ποίησης που θα έδινε το στίγμα ποικίλων ειδολογικών αιρεσιών. Η ανάμνηση της ιαπωνικής φόρμας των χαϊκού και τάνκα είναι υπαρκτή, ωστόσο επανέρχεται άρρητα. Ο ποιητής στοχεύει κυρίως στο να εικμεταλλευτεί τις δυνατότητες του συμπυκνωμένου εικονιστικού χώρου αυτών των ειδών, χωρίς να καταπιέζεται από τους συμπαγείς κανόνες της φόρμας. Χαϊκού ή όχι, στα περισσότερα ολιγόστιχα ποιήματα του Γιαννά η φύση αποτελεί το σημείο εκκίνησης της ποιητικής έμπνευσης, και όπως στο υπόλοιπο έργο του ποιητή είναι διαρκώς παρούσα. Σ' αυτή βρίσκει, ο ποιητής, το υλικό της δημιουργίας του ποιητικού του κόσμου, αυτή γεννά τους μεταφορικούς παραλληλισμούς του, μέσω αυτής προκαλείται η επιδιωκόμενη συγκίνηση για οποιοδήποτε ζήτημα της ύπαρξης επιθυμεί να θίξει.



#### 6.4. Λεκτικές μικρογραφίες τοπίων της ψυχής: Η επιτηδευμένη συρρίκνωση του πνευματικού στοχασμού στα *Ιδεογράμματα* του Αργύρη Χιόνη.

Πρώτος, μεταξύ των ποιητών της γενιάς του, εμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα ο σημαντικός ποιητής Αργύρης Χιόνης (1943-2011)<sup>291</sup> με τη συλλογή *Απόπειρες Φωτός* (1966). Τριάντα χρόνια μετά και έχοντας διανύσει κομβικούς σταθμούς στην ποίησή του, δημοσιεύει τη συλλογή *Ιδεογράμματα: Χαϊκού και Τάνκα*<sup>292</sup> (1997) σαν ασκήσεις ύφους στον λιτό και επιγραμματικό λόγο της κλασικής φόρμας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για οδηγίες χρήσεως της ζωής και του θανάτου, του έρωτα και της ποιητικής λειτουργίας, άλλοτε καταφεύγοντας στον υπαινιγμό και τον σκεπτικισμό, άλλοτε επιστρέφοντας στον λυρισμό και στον σαρκασμό, άλλοτε παίζοντας με τις λέξεις και ζωγραφίζοντας πραγματικά ιδεογράμματα. Τα λιγυστά αυτά ποιήματα συμπληρώνει η ενότητα *Ιδεογράμματα Β'* η οποία δημοσιεύτηκε ως μέρος της τελευταίας του συλλογής *Ό,τι περιγράφω με περιγράφει: ποίηση δωματίου* (2010).<sup>293</sup>

Το παιχνίδι του κατοπτρισμού της καθημερινότητας μέσα από λογικοφανείς παραδοξότητες, η έντεχνη χρήση της μεταφοράς, η προσήλωση στο ανθρώπινο συναίσθημα, η μυθοπλαστική ευχέρεια, η χαρακτηριστική αντιπαραβολή και συνένωση πραγματικών και φανταστικών καταστάσεων, η λιτότητα, η ευκρίνεια και η στωική παραδοχή της παντοδυναμίας του θανάτου διαπερνούν το σύνολο του έργου του ποιητή.<sup>294</sup> Εξαρχής κυριαρχεί η αίσθηση της αδυναμίας της γλώσσας να επιφέρει τη σωτηρία και η αδυναμία της τέχνης να παλέψει με το αδηφάγο τέρας του χρόνου. Δεν μονοπωλεί τη διάνοια του ποιητή η έλλειψη της ελπίδας, αλλά η έλλειψη εμπιστοσύνης απέναντι στο αδιόρατο χέρι του χρόνου που καρραδοκεί. Ποίηση ολιγόστιχη, απλή και διαυγής που καταδεικνύει απόλυτα ενδοσκοπικές τάσεις, μετατρέποντας τη στοχαστική διάθεση πάντοτε σε εικόνες. Τα ποιήματά του έτσι φανερώνονται σαν *Λεκτικά Τοπία* της ψυχής. Από τον Οκτάβιο Πάζ και τον Ρομπέρτο Χουάροθ πρέπει να δωρίστηκε τη γαλήνια σύνδεση εικόνων της φύσης με τη στοχαστική διάθεση που υπογραμμίζει στο βάθος

<sup>291</sup> Για μια πρώτη γνωριμία, σύντομο επισκόπηση της ζωής και του έργου και μικρό ανθολόγιο, βλ: Πατίλης, Γιάννης (επιμ.), *Το περιέχον περιεχόμενον: Ο ποιητής Αργύρης Χιόνης (1943-2011)*, Αθήνα: Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος – Γαβριηλίδης, 2016

<sup>292</sup> Χιόνης, Αργύρης, *Ιδεογράμματα: Χαϊκού και Τάνκα*, Θεσσαλονίκη: τα τραμάκια 1997. Δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά στο περιοδικό *Πλανόδιον* τον Σεπτέμβριο του 1987, απ' όπου φαίνεται ότι είχαν παράλληλα ολοκληρωθεί στο σύνολό τους.

<sup>293</sup> Χιόνης, Αργύρης, *Ό,τι περιγράφω με περιγράφει: Ποίηση Δωματίου*, Αθήνα: Γαβριηλίδης 2011

<sup>294</sup> Σοφιανός, Κώστας, «Ο ποιητής Αργύρης Χιόνης», *Πλανόδιον*, 5, 24 (Δεκέμβριος) 1996, 510- 515



των πραγμάτων την απουσία και από τον Βάσκο Πόπα και τον Φράνσις Πόνζ τη μεταμορφωτική εμφύχωση των πραγμάτων, την περιφήμη φωνή των πραγμάτων.<sup>295</sup>

Ο τρόπος αντιμετώπισης του ανθρώπου και της φύσης δίνεται μέσα από ένα μοντέλο κοσμοαντίληψης που θέλει τον άνθρωπο υπαίτιο της απομόνωσής του, έκπρωτο και αναπόδραστα οδηγούμενο στον παντοδύναμο θάνατο. Κανείς θεός δεν υπάρχει σε αυτό το παραμύθι της ανθρώπινης ύπαρξης για να δώσει χέρι βοήθειας ή κάποια ελπίδα. Μέσα σε αυτό το σύμπαν μοναδική παρηγοριά βρίσκει ο άνθρωπος στη φύση, στη μήτρα της ζωής και του θανάτου, όπου βρίσκει το απάγκιο της στωικής εγκαρτέρησης του τέλους. Από τη δαιδαλώδη φύση του παραμυθιακού κόσμου και του μαγικού ρεαλισμού των πεζόμορφων ποιημάτων του, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια αριστοτεχνικά δοσμένη ρεαλιστική φύση στα ελάχιστα χαϊκούς και τάνκα του.

Ο ποιητής τιτλοφορεί τη συλλογή *Ιδεογράμματα*, μεταδίδοντας αυτόματα τη συνειδητή επιλογή αναφοράς στον σημειολογικό χαρακτήρα της ιαπωνικής γραφής, όπου ένα ιδεόγραμμα, ένα γραπτό ζωγραφικό σήμα, κυοφορεί στο βάθος του τις φιλοσοφικές διαστάσεις μιας έννοιας, μιας πανανθρώπινης αξίας. Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής δημιουργεί κομφοτεχνήματα για την αυτοαναφορική λειτουργία της ποίησης, δοσμένα μέσα από τη μεταφορική χρήση της φύσης. Οι λέξεις μεταμορφώνονται σε πουλιά και καρπούς της ελληνικής γης είτε για να αναδείξουν τη διακαή αγωνία για την ανεύρεση της σωστής λέξης μετά το εξαγγελτικό κάλεσμα του ποιητή (α'), είτε την αδυναμία της συγκεκριμένης λέξης να ικανοποιήσει το βασανιστικό αίτημα του δημιουργού (δ'), είτε την ατομική αποτυχία του ποιητή να δημιουργήσει το αισθητικά άρτιο ποίημα (ε'). Πότε πότε, ελλείπει άλλου καταφυγίου, χαράζει η διστακτική εναπόθεση της ελπίδας για τη σωτηρία της ψυχής αποκλειστικά στη λειτουργία της ποιητικής τέχνης (Ιστ'):

α'  
ελάτε λέξεις  
και κουρνιαάστε σαν πουλιά  
σ' αυτούς τους στίχους.

δ'  
Άπτερες λέξεις  
σα μαδημένα πουλιά  
σέρνονται χάρμω.

ε'  
Άγουρο ακόμα  
Κόπηκε το ποίημα·  
Τώρα, σαπίζει.

Ιστ'  
Ψυχή, δεν έχεις  
άλλο καταφύγιο  
στον κόσμο τούτο·

Μονάχ' αυτούς τους τοίχους,  
αυτούς τους πέντε στίχους.

<sup>295</sup> Πατίλης, Γιάννης, *ό.π.*, 19-23.



Όλα τα ποιήματα ανακαλούν μοτίβα από τις προηγούμενες ποιητικές συλλογές και ιδιαίτερα από τα *Λεπτικά Τοπία*. Μέσα στις λέξεις βρίσκει ο ποιητής τον τρόπο ύπαρξης των όντων. Σ' αυτά τα χάρικου επαναλαμβάνονται διαρκώς, τα ζητήματα της μοναξιάς, της εγκατάλειψης και της απομόνωσης μέσα στο κλίμα της υπόκωφης νύχτας. Το τριζιμο και το αλύχτισμα της ψυχής δημιουργούν τον απαραίτητο κραδασμό που σπάει το ηχητικό σύνορο της γαλήνης, μετατρέποντας το αίσθημα του ποιητή σε κραυγή αγωνίας και απόγνωσης:

η'  
Αγρύπνιας νύχτα.  
την ψυχή μου αγρικώ  
να σιγοτρίζει.

Στ'  
Πέφτει το βράδυ,  
λουφάζουν στη μονιά τους  
όλα τ' αγρίμια.

Πάψε κι εσύ ψυχή μου  
τη σελήνη ν' αλυχτάς.

Άλλοτε αντιμετωπίζεται το θέμα του θανάτου και της έκπτωσης με λυρισμό, χιούμορ, σαρκαστική διάθεση και ειρωνεία, δρομολογώντας μεταφορικές εικόνες από τον μικρόκοσμο της φύσης, τα μικρά και ανήμπορα ζώα. Η φύση εξυψώνεται στην καιρία οντολογική της υπόσταση, καθώς είναι η μόνη που μπορεί να προσφέρει στο άτομο την πραγματική εμπειρία<sup>296</sup>:

ιβ'  
έκπλωτο αστέρι,  
αναδεύεις στο βυθό  
σαν αστερίας.

ιγ'  
αυτό το ψάρι  
αγάπησε τον ήλιο  
κι έγινε τσίρος.

Α'  
Όσο κι αν τρέχει  
ο λαγός, το βόλι τρέχει  
γρηγορότερα.

Κανείς λαγός ωστόσο  
δεν το πίστεψε ακόμη.

Άλλοτε πάλι το ίδιο αίσθημα του θανάτου και της στωικής εγκαρτέρησής του δίνεται μέσα από εικόνες που θα ζήλευαν οι δεξιοτέχνες της Ζεν ποίησης. Πόσο άρτια αποδίδεται το ταξίδι της αθόρυβης ζωής ενός φύλλου εν πλήρη αρμονία με τη φύση. Η εικόνα είναι άμεσα εξαρτημένη από τη ρεαλιστική αναπαράσταση του θανάτου της φθινοπωρινής φύσης τη θεϊκή πρόνοια φαίνεται να υπονομεύεται από τη σαρκαστική ειρωνεία του ποιητή, που βλέπει τα

<sup>296</sup> Κωστίου, Κατερίνα, «Ο αθάνατος λόγος της φύσης και η «εφήμερη φλυαρία» της ποίησης», *Ποίηση*, 29 (Ανοιξη Καλοκαίρι 2007), 255-264.



φύλλα του να απειλούνται από το άγγιγμα του ανέμου. Η ίδια η φύση εναπόκειται στους νομοτελειικούς της κανόνες, οι οποίοι λειτουργούν ανεξάρτητα της θεϊκής βούλησης:

Z'  
Αυτό το δέντρο  
από χέρι θεϊκό  
ζωγραφισμένο·

τα φύλλα του θροΐζουνε  
στο άγγιγμα του ανέμου.

Iζ'  
Ταξίδι ήρεμο,  
Απ' το κλαδί ως το χώμα,  
Ταξίδι αθόρυβο.

Τι ζηλευτή η θανή σου,  
φύλλο φθινοπωρινό!

Με το τελευταίο τάνκα ο ποιητής επανέρχεται στο θέμα της ποιητικής λειτουργίας, παίζοντας με τις παρηγήσεις. Ποιητής – γεωργός, ο ίδιος, παραλληλίζει την ποιητική του με τις αιωνόβιες ελιές του κήπου που φύτεψε με τα χέρια του. Αυτή είναι η παρακαταθήκη του στις επερχόμενες γενιές, μια σειρά ελιές και μια σειρά ποιήματα, ώστε να κοινωνούν το έλαιον και ν' αναζητούν το έλεος :

Iθ'  
Εγώ θα φύγω,  
αλλά οι ελιές που φύτεψα

εδώ θα μείνουν·  
έλαιον προσφέροντας  
και έλεος σ' όσους θα 'ρθουν.

Τα χάικου και τα τάνκα του Χιόνη, εντάσσονται σε μια δημιουργική πρόσληψη της κλασικής ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης. Πράγματι πρόκειται για σταθμό στην ελληνική παραγωγή των τελευταίων ετών, επαναφέροντας στο προσκήνιο τα χάικου του Λορεντζάτου, που απηχούν την αλληλένδετη σχέση της δυτικής και ανατολικής φιλοσοφικής παράδοσης, με πυρήνα έμπνευσης το ελληνικό φυσικό τοπίο και τις γνώριμες πολιτισμικές του αναπαραστάσεις. Η δεξιοτεχνία του Χιόνη αντικατοπτρίζεται στην τήρηση όλων των κανόνων του είδους, εσωτερικών και εξωτερικών, γεγονός που πρέπει να τον καθιστά σημαντικό πυρήνα αναφοράς των νεότερων ποιητών του είδους. Τα χάικου και τάνκα του ποιητή με τον ρεαλιστικό τους τόνο, τη λυρική τους, το βαθύ στοχαστικό τους υπόβαθρο είναι ενδεικτικά του δρόμου που θα ακολουθήσει και ένας νεότερος ποιητής της ίδιας γενιάς, ο Χρήστος Τουμανίδης.



### 6.5. Η αναβίωση των κλασικών προτύπων και το αισθητικό υπόβαθρο της ολιγόστιχης ποίησης του Γιάννη Ρίτσου στα χρόνια του Χρήστου Τουμανίδη.

Πιο συνειδητοποιημένος και πέρα από τη γενική αισθητική της γενιάς του περί επιστροφής στις παραδοσιακές ποιητικές φόρμες παρουσιάζεται ένας ολιλόγος και χαμηλόφωνος ποιητής της γενιάς του '70, ο Χρήστος Τουμανίδης (Λιθαριά Πέλλας, 1952 - ).<sup>297</sup> Εγκάρδιος φίλος και μαθητής του Γιάννη Ρίτσου, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα νεοελληνικά γράμματα με τις ποιητικές συλλογές *Αστάθμητα* (1978) και *Απόπειρες* (1982). Ποίηση ολιγόστιχη, περιεκτική, υπαινικτική, μελαγχολική, επικεντρωμένη στην αποτύπωση των υπαρχαίων αγωνιών του ποιητή μέσα στο ασφυκτικό κλίμα του αστικού τοπίου της πρωτεύουσας, όπου η καθημερινότητα, το κοινότοπο, το ρεαλιστικά δεδομένο, πολλές φορές φτάνει στα όρια μιας «σιωπηλής» κραυγής.<sup>298</sup>

Ο διανοιγμένος κοινωνιολογικά και πολιτικά ορίζοντας προσδοκιών του ποιητή συμπληρώνεται από το εσωτερικό βάθος της απουσίας, της μόνωσης, της διάλυσης, της αδιάκοπης μάχης με τον εαυτό του, χαρακτηριστικά που εν γένει διατρέχουν την κατοπινή ποιητική του. Ο φανερός διάλογος με τα πράγματα που αναδεικνύει την τάση ενδοσκόπησης του ποιητή φανερώνει σε μεγάλο βαθμό και το δικαίμενικό υπόβαθρο των ποιημάτων του. Σεφέρης, Καβάφης, Ρίτσος, όψεις της ποίησης του Καρυωτάκη διαπερνούν την ποιητική του Χρήστου Τουμανίδη, ο οποίος τότε σκηνοθετικά τότε ιδεολογικά φανερώνει πτυχές της ιδιοσυγκρασιακής του ταύτισης με το ποιητικό παρελθόν. Η αξιοπρέπεια της μοναξιάς, η υπομονετική εγκαρτέρηση, ένα είδος φιλοσοφημένης αδιαφορίας, προτάσσονται ως ασπίδες προφύλαξης του ατομικού εγώ, ενώ η γυναίκα και ο έρωτας αρχίζουν να προβάλλονται ως χλωμές ακτίνες ελπίδας που δειλά δειλά εμφανίζονται μέσα σε αυτό το κλίμα γενικής απαισιοδοξίας, απόρροια ίσως της εσωτερικής συντριβής που προξένησαν οι συνθήκες της συνταγματικής δικτατορίας.<sup>299</sup>

Με τη συλλογή *Η ώρα του λιμανιού* (1987) ο ποιητής κατακτά την ποιητική του ωριμότητα και συνάμα την κριτική αναγνώριση. Σε αυτή την ολιγοσέλιδη ποιητική συλλογή, τόνου

<sup>297</sup> Για τη συγκεντρική έκδοση των ποιημάτων του, βλ: Τουμανίδης Χρήστος, *Από το βάθος της αιτίας: Ποιήματα (1978-2005)*, Αθήνα: Κουκίδα 2018. Για μια πρώτη εικόνα γύρω από το έργο και τη ζωή του ποιητή και συγκεντρωμένη κριτικογραφία, βλ: «μικρό αφιέρωμα: Χρήστος Τουμανίδης», (επιμ.) Κόρπας Παναγιώτης, *Άπειρος Χώρα: Σπουδή του νέου ελληνισμού*, 2 (Χειμώνας 2018), 23- 70.

<sup>298</sup> Λειβαδίτης, Τάσος, «Χρήστου Τουμανίδη: Αστάθμητα», *Η Αυγή*, 13 Απριλίου 1978, σήμερα στο «μικρό αφιέρωμα: Χρήστος Τουμανίδης», *ό.π.*, 50-51.

<sup>299</sup> Τουμανίδης Χρήστος – Κόρπας Παναγιώτης, «Η ποίηση δεν μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο. Συζήτηση του Χρήστου Τουμανίδη με τον Παναγιώτη Κόρπα», *Άπειρος Χώρα*, *ό.π.*, 25-36.



ενδοσκοπικοί και εξομολογητικοί προβάλλουν μια πιο γήινη εκδοχή της ποιητικής του, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην προβολή του ερωτικού πάθους, του έρωτα και της ερωτικής προδοσίας. Τόποι, πόλεις, πρόσωπα, αρχίζουν να δηλώνονται ρητά, αποτελώντας στο εξής βασικά υλικά μιας ποιητικής, τα οποία πότε ανατρέχοντας στον χώρο της ιστορίας πότε στον χώρο της μυθολογίας λειτουργούν συμβολικά. Εν γένει πρόκειται για μια ποίηση αραιά μελαγχολική που περιστρέφεται διαρκώς γύρω από την έννοια της απουσίας, ως βιωμένης εμπειρίας σε κάθε ηλικιακό στάδιο συγγραφής που οδηγεί σε μια αναστοχαστική και νοσταλγική θέαση του παρελθόντος, όπως αντίστοιχα ομολογούν πολλοί ποιητές της γενιάς του.

Σε κοινό ελεγειακό κλίμα, χαμηλούς τόνους εσωτερικής συγκίνησης και ιδιοσυγκρασιακής σεμνότητας έρχεται να συμπληρώσει τους πυλώνες της ποιητικής του, η συλλογή *Αντίστιξη των άστρων* (1997), όπου στις δυο ενότητες της συλλογής «Μυθολογία μιας στιγμής» και «Το άλλο στερέωμα» ο ποιητής παροτρύνει τον αναγνώστη να τον ακολουθήσει σε ένα νοσταλγικό ταξίδι μνήμης στο παρελθόν υπό την μυστηριώδη μουσική υπόκρουση ήχων της φύσης. Τα άστρα λειτουργούν αντιστικτικά, ως μεταφορές των προβολών του ουράνιου στον γήινο κόσμο και το αντίστροφο. Σταθερός θαυμαστής της φύσης, ο ποιητής, αναζητά εκεί τη γνώση, τη μυστηριακή αυτή «αποκάλυψη» της αλήθειας, μέσα από τη σύγκρουση πολλές φορές των αντιθέτων, σε μια προσπάθεια αποκρουστάλλωσης της εναγώνιας προσπάθειας του ανθρώπου που με δέος αναζητά την αποκάλυψη των βαθύτερων μυστηρίων του κόσμου και της ψυχής. Στη δεύτερη ενότητα της συλλογής και υπό τον τίτλο «Δώδεκα Τηλε – γραφήματα» θα τυπωθούν και τα πρώτα του χάικου, τα οποία θα συμπεριληφθούν σχεδόν όλα στην επόμενη συλλογή του ποιητή, τα *Κερά Θυέλλης: χαϊκού* (2005), αποτελούμενη εξολοκλήρου από χάικου.

Το ενδιαφέρον του ποιητή για το είδος φαίνεται πως έχει ξεκινήσει ήδη από την περασμένη εικοσαετία, και αυτό ως φυσικό επόμενο μιας καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας που επιζητά τον λιτό, συμπυκνωμένο και ευθύβολο νοηματικά στίχο. Η γνωριμία του ποιητή και η ακόλουθη μαθητεία του στον Ρίτσο στα μέσα της δεκαετίας του '70, σε μια περίοδο που ο ποιητής τυπώνει αλλεπάλληλες συλλογές με ολιγόστιχα, σχεδόν ακαριαία ποιήματα σε ελεύθερο μέτρο, χωρίς την παραμικρή υπόνοια επιτηδευμένης καλλιτεχνικής επιστροφής σε κάποιο είδος παραδοσιακής φόρμας, πρέπει να εξήγειρε τις αναγνωστικές αναζητήσεις του Χρήστου Τουμανίδη.

Η συντριπτική επιτυχία των *Δεκαοχτώ τετράστιχων λιανοτράγουδων της Πικρής Πατρίδας* (1973) του Γιάννη Ρίτσου αποτέλεσε μια πρώτη ποιητική κρούση της σπουδαιότητας του μικροπεριόδου λόγου της δημοτικής παράδοσης σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Φυσικά, η προσπάθεια δεν εντάσσεται σε μια προοπτική ανακαίνισης του ποιητικού λόγου της



παραδοσιακής ελληνικής ποίησης, αφού τα ποιήματα γράφτηκαν κατά παραγγελία του Μίκη Θεοδωράκη κατά την ασφυκτική περίοδο της εξορίας. Η επιστροφή στην παράδοση δεν αποτελεί αισθητική προτίμηση, αλλά επιτηδευμένη προσπάθεια ανάκλησης της συλλογικής μνήμης του λαού μέσα από τη λαϊκή γλώσσα, το λιτό ύφος και το πυκνό νοηματικά υπόβαθρο της γνώριμης λαϊκής παράδοσης.

Στα ίδια χρόνια, ο Ρίτσος θα παρουσιάσει μια σειρά συλλογών με εξαιρετικά ολιγόστιχα ποιήματα, άνισης καλλιτεχνικής αξίας, στα οποία ο ποιητής καταθέτει σε όλες τις διαστάσεις τον διάλογό του με τα πράγματα, την καθημερινότητα, τη φύση, κάθε στοιχείο του περιβάλλοντα χώρου που με τις αντιθέσεις και τις μεταφορικές του συνδηλώσεις οδηγεί στην έμπνευση. Τέτοια ποιήματα διαβάζουμε στις συλλογές: *Ο Εξαδάχτυλος* (1976), *Αναλόγιο* (1976), *Αργότερα* (1977), *Χειροποίητα* (1977), *Καθώς Νυχτώνει* (1977), *Μικρό Αναλόγιο Μηνός Αυγούστου* (1977), γραμμένα όλα σε ελεύθερο μέτρο, με ελλειπτικό λόγο και βασικό χαρακτηριστικό τη συντομία. Αποκορύφωμα αυτής της συντομίας είναι η έκδοση των εξαιρετικά πυκνογραμμένων *Λαχνών* (1977), γραμμένων στο Καρλόβασι της Σάμου την ίδια χρονία, όπου μια μικρή υπόνοια της γνώσης του χάικου και του τάνκα πότε πότε προβάλλει υπόγεια:<sup>300</sup>

17		60
Καλό καταφύγιο	45	Τι δουλειά έχω εγώ
δίχως πόρτες παράθυρα	Η καρτέλα του άδεια	με τα χρυσάνθεμα;
απροστάτευτο.	πάντοτε λείπει ο ένας	Φασολάκια μαυρομάτια
	ο παρών.	με γλυκοκοιτάν
21		με τα χίλια μάτια τους.
Άμα σωπάσω	60	
θα με προδώσουν τα πουλιά	Ένα άλογο κάλπασε	167
πως πέθανα.	στα στάχια	Βαθιά οικειότητα
	η ουρά του στον ήλιο.	με το κενό
36		μετά τη δόξα.
Θάλασσα λιανάδα	92	
αναπάντητα γράμματα	Δέντρο λιλιά	197
ο γυμνός.	κι η νότα λα	Το σκυλί του τρελού
	πουλιά τρελά.	με γαβγίζει
39		να γίνω φεγγάρι.
Οι μέρες μικραίνουν	154	
τα μάτια μεγαλώνουν	Νοσηλεύτηκε	
ως το κλείσιμο.	σ' ένα μπαλιόνι	
	με πουλιά και καϊνία.	

<sup>300</sup> Όλες οι συλλογές προέρχονται από τον συγκεντρωτικό τόμο του Γιάννη Ρίτσου, *Ποιήματα (1976 - 1977)*, ΙΓ', (επιμ.) Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Αθήνα: Κέδρος, 1999. Για τους *Λαχνούς*, ό.π., 265-351. Ίδιου ύφους και ανάλογης στάσης είναι και τα ποιήματα των συλλογών, *Το μακρινό* (1977), *Το ρόπτρο* (1978), *Λοιπόν*; (1978), *Μονεβασιά* (1982) και τα ανέκδοτα ποιήματα των συλλογών *Τζαμόπορτα*, *Λαθροεπιβάτης και Κέρματα Τηλεφώνου*, γραμμένα όλα μετά τη δικτατορία, σήμερα στον συγκεντρωτικό τόμο, Ρίτσος, Γιάννης, *Ποιήματα (1975 - 1976)*, ΙΒ', (επιμ.) Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Αθήνα: Κέδρος 1997.





209

Από μια λέξη  
κρέμεται πάντοτε  
το ποίημα.

228

Κάτω από κάθε λέξη  
κάθεται ο έρωτας  
που λείπει.

Σε αυτά τα ποιήματα ο Ρίτσος πραγματοποιεί μια περαιτέρω συμπύκνωση της έκτασης του ποιητικού χώρου που ήδη παρουσίασε στις σειρές των *Μαρτυριών* της δεκαετίας του 1960 και των μετέπειτα συλλογών *Πέτρες*, *Επαναλήψεις*, *Κιγκλίδωμα* (1972) και *Χάρτινα* (1974) μέσα στο πνεύμα της *Τέταρτης Διάστασης* της ποιητικής του. Τα ολιγόστιχα ποιήματα του Ρίτσου απηχούν την αγωνιώδη προσπάθεια ανάδειξης του αινιγματικού και κρυπτικού κόσμου των πραγμάτων της καθημερινότητας, της μεταφυσικής στιγμής που από την τυχαία και τετριμμένη αίσθηση των πραγμάτων το άτομο οδηγείται ακαριαία στην ανακάλυψη των σημαντικότερων αληθειών που διέπουν την ύπαρξη. Όλα τα ολιγόστιχα ποιήματα του Ρίτσου απηχούν την πηγή της έμπνευσής τους, που δεν είναι άλλη από την αμεσότητα της εμπειρίας, από την επιδιωκόμενη αναμέτρηση του ποιητικού υποκειμένου με τα εφήμερα και μηδαμινά αντικείμενα της καθημερινότητας, μέσα από τα οποία προσπαθεί να αναδείξει τη «μυστική λάμψη της αθανασίας», όπως έγραψε χαρακτηριστικά ο Αναστάσης Βιστωνίτης.<sup>301</sup>

Ο ποιητής, αξιοποιώντας ευτελή υλικά, κοινότοπα, αντιποιητικά, αντικείμενα χωρίς ζωή, χωρίς ιδιαίτερες φιλοσοφικές συμβολιστικές προεκτάσεις, φτιάχνει μια νέα ποίηση που μιλά για τον άνθρωπο και για όσα αναπάντητα τον κατατρέχουν. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ένα ζωντανό περιβάλλον που αλληλοεπιδρά με τον άνθρωπο, όπου τα πράγματα ευθέως συνομιλούν μαζί του, σχίζοντας πολλές φορές επιδεικτικά το αδιόρατο αυτό σύννεφο ιδεών που οδηγεί το άτομο στη μόνωση και στη δραματική συνειδητοποίηση του τέλους. Τα μέσα που χρησιμοποιεί ο ποιητής δεν είναι τίποτα περισσότερο από τη ρεαλιστική και σχεδόν πάντα εικαστική απεικόνιση της καθημερινότητας, η οποία τότε αποφθεγματικά τότε ευθύβολα παραπέμπει σε μια στάση ζωής απέναντι στη ζωή, στον έρωτα, στον θάνατο και στην ίδια την ποίηση. Ο ποιητής δεν χάνει την ευκαιρία να παίξει, να χαρεί, να ειρωνευτεί, να κρυφογελάσει, με ένα τρόπο αθώο και σχεδόν παιδικό πάνω στους λακωνικούς αυτούς στίχους, οι οποίοι σπάνε ακαριαία στον αναγνωστικό νου και πλημμυρίζουν με τον ρεαλισμό και την ειλικρίνειά τους. Φυσικά, δεν λείπουν οι σοβαρές στιγμές που η λακωνικότητα δρομολογείται για να διαβιβάσει μια αναμφισβήτητη αξία ή ιδέα της ανθρώπινης ύπαρξης.

<sup>301</sup> Βιστωνίτης, Αναστάσης, «Γιάννης Ρίτσος: Η αμεσότητα της εμπειρίας», *Το Βήμα*, 23 Ιανουαρίου 2015.



Τα *Μονόχορδα* (1979) και η ύστατη ποιητική συλλογή *3X111 Τρίστιχα* (1987) του Ρίτσου αποτελούν απτές αποδείξεις ενός άκρως περιεκτικού και συμπυκνωμένου λόγου.<sup>302</sup> Για πρώτη φορά οι τίτλοι των συλλογών προσδιορίζουν ειδολογικά τα σύντομα ποιήματα που περιέχουν. Η πρακτική αυτή φέρνει κοντά τον ποιητή στους νεότερους πειραματισμούς των επόμενων γενεών, οι οποίοι αναζήτησαν στη συντομία και στη λακωνικότητα τη δυναμική της νέας ποίησης. Παρά ταύτα, ένας ποιητής όπως ο Ρίτσος δεν θα ήταν δυνατόν να εγκλωβιστεί στα σχήματα μιας αυστηρής φόρμας, όπου η γλώσσα, ο λόγος θα υποτάσσονταν στους αισθητικούς κανόνες μιας φόρμας που επέβαλλε τον περιορισμό ελευθερίας κινήσεων. Ο Ρίτσος θα κρατήσει τον ελεύθερο στίχο, αξιοποιώντας μόνο τη φιλοσοφική διάσταση που προσφέρει το τρίστιχο χάικου ποίημα ή το μονόστιχο δεκαπεντασύλλαβο ή δεκαπτασύλλαβο ποίημα. Έτσι διαβάζουμε αριστουργηματικούς στίχους που με τη λακωνική τους διατύπωση, την περίτεχνη τεχνική παύσεων και σιωπών, την αστραπιαία εικαστική τους πρόσληψη δημιούργησαν συνεχιστές και ακολούθους σε μια εντελώς ελληνοκεντρική προσέγγιση της ιαπωνικής φόρμας:

#### Μονόχορδα

143. Πέταλο γιασεμιού, σ' ένα ποτήρι με νερό, μακριά που μ' αρμενίζεις

182. Σβήνω το ίσκιο ολόκληρο με τούτο το χρυσό μολύβι.

282. Σώμα περιφραγμένο – συστολή του απείρου.

228. Ελληνική καμπύλη λόφου· ο ναός που λείπει πλέει στον αέρα.

ή

#### Τρίστιχα. Σειρά Πρώτη

3. Σελήνη κυριακάτικη.  
Σ' ένα γαλάζιο ποτήρι  
την ήπιες.  
(Κάλαμος, 21/3/82)

10. Έκανες μια τρύπα στο χαρτί·  
μπήκε ο άνεμος·  
έφερε το ποίημα.  
(Διακοφτό, 25/3/82)

17. Κάθισε στα γόνατά μου  
το μικρό φεγγάρι.  
Μου χτενίζει το μουστάκι.  
(Διακοφτό, 25/3/82)

29. Αρριούδα νύχτα ασάλευτη –  
στο ηλεκτρισμένο τρίχωμά της  
τρίζουν τ' άστρα.  
(Διακοφτό, 25/3/82)

61. Η σκάλα κάθετη.  
Το καναρίνι λυπημένο.  
πρέπει να γράψω.  
(Διακοφτό, 27/3/82)

108. Στο διάφανο φτερό ενός εντόμου  
μελέτησα τη γεωγραφία  
της τέχνης.  
(Διακοφτό, 27/3/82)

<sup>302</sup> Ρίτσος, Γιάννης, *Μονόχορδα*, Αθήνα: Κέδρος, 1980 και του ίδιου, *3X111 Τρίστιχα*, Αθήνα: Κέδρος, 1987.



## Σειρά Τρίτη

29. Το σχεδόν άσπρο.

Το σχεδόν κίτρινο.

Το σχεδόν: ποίημα. (Αθήνα, 30/3/82)

Από αυτή τη συλλογή θα δανειστεί το δέκατο τρίστιχο ο Τουμανίδης, τοποθετώντας το ως προμετωπίδα της συλλογής των χάικου του στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του *Από το Βάθος της Αιτίας* (2018), σε μια emphatic δήλωση της στενής σχέσης του με την ολιγόστιχη ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Η λυρική ευαισθησία, ο τρόπος ενατένισης των πραγμάτων, η ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας, η εικαστική διάσταση, είναι τα κοινά σημεία αφετηρίας. Ωστόσο, όπως θα δούμε και παρακάτω, υπάρχει μια σημαντική διαφορά, ο Τουμανίδης όλα τα παραπάνω τα μεταφορτώνει στους απαρέγκλιτους εξωτερικούς κανόνες του ιαπωνικού χάικου.

Επιστρέφοντας στα γεγονότα που πρωτοστάτησε ο ποιητής όσον αφορά την παγίωση του είδους, πρέπει να σημειώσουμε τη σημαντική συνεισφορά του με την επιμέλεια και ανθολόγηση της πρώτης *Ανθολογίας Ελληνικού Χαϊκού* το 1995, συμπεριλαμβάνοντας την παραγωγή σαράντα οχτώ ποιητών, πέντε ποιητικών γενεών, χωρίς ωστόσο να προβάλλεται η διάθεση μιας φιλολογικής ή γραμματολογικής προοπτικής. Το 2002, ο ποιητής θα βραβευτεί σε Διεθνή Διαγωνισμό του είδους, ενώ τον ίδιο χρόνο θα συμπεριληφθεί στην πρώτη «Παγκόσμια Ανθολογία Χαϊκού» υπό την επιμέλεια της γνώστης ποιήτριας χάικου Ζωής Σαβίνα.<sup>303</sup>

<sup>303</sup> Πρόκειται για μια αξιολογία, αλλά αμφίβολων φιλολογικών αξιώσεων, προσπάθεια ανθολόγησης του είδους, καθώς ελλείπει καθορισμού κριτηρίων, οι ποιητές που ανθολογούνται φαίνεται πως αποτελούν καθαρά επιλογές του προσωπικού γούστου της ποιήτριας. Αρχεί μόνο να ειπωθεί πως από τους 48 ποιητές που ανθολογεί ο Τουμανίδης, η Σαβίνα επιλέγει μόνο 17, ανθολογώντας 5 νέους Έλληνες ποιητές. Σχηματικά κατά γενιές οι ποιητές που ανθολογούνται είναι οι εξής, ενώ με αστερίσκο σημειώνονται όσοι ποιητές συμμετέχουν αποκλειστικά στην ανθολογία της Σαβίνα: **1900-1920:** \*Σεφέρης Γιώργος (Βουράλα Σμύρνης, 1900 – Αθήνα, 1971) – \*Παπαπαύλου Βάσος (Πάτρα, 1902 – Πάτρα, 1993) – Κριναίος-Μιχαηλίδης Πάυλος (Πάφος Κύπρου, 1903 – Αθήνα, 1986) – \*Αντωνίου Ι.Δ. (Μπίρα Μοζαμβίκης, 1906 – Αθήνα, 1994) - \*Στρατηγοπούλου Δανάη (Αθήνα, 1911/1913 – Αθήνα, 2009) – \*Λορεντζάτος Ζήσιμος (Αθήνα, 1915 – Αθήνα, 2004). **1916-1929:** \*Παυλόπουλος Γιώργος (Πύργος Ηλείας, 1924 – Πύργος Ηλείας, 2008) Μαραθεύτης Ι. Μιχαλάκης (Πάφος Κύπρου, 1926 -) \*Γσουτάκος Παναγιώτης (Κερατσίνι, Αττικής, 1920 - Σχιστό Αττικής, 2011) \*Noyes F. N (Oregon, USA 1918 – Αθήνα, 2010). **1929-1942:** \*Κόρφης Τάσος (Κέρκυρα, 1929 – Αθήνα, 1994) - \*Γρηγοριάδης Νίκος (Κορυφή Κιλκίς, 1931 – Αθήνα, 2012) Τριανταφυλλόπουλος Δ. Νικόλαος (Διδυμότειχο, 1933 -) Καραβίδας Γιάννης (Μικρή Γότιστα Ιωαννίνων, 1934 -) Ευαγγέλου Ανέστης (Θεσσαλονίκη, 1937 - 1994) \*Ιωάννου Κώστας (Κομοτηνή, 1938 -) Κυριακοπούλου Αγγέλα (Κοκκιανά Αττικής, 1938 -) Καλατζόπουλος Μένης (Πάτρα, ; - Πάτρα, 2014;). **1943 -1955:** \*Χιόνης Αργύρης (Αθήνα, 1943 – Αθήνα, 2011) Γκανάς Μιχάλης (Γσαμαντάς Θεσπρωτίας, 1944 -) Βαγενάς Νάσος (Δράμα, 1945 -) Καρούδας Γρηγόριος (Κοκκιανά Αττικής, 1945 -) Σέρρας Διονύσης (Ζάκυνθος, 1947 -) \*Πατίλης Γιάννης (Αθήνα, 1947 -) \*Καραντώνης Γιώργος (Αθήνα, 1947 -) \*Αποστολάτος Μάκης (Αργοστόλι Κεφαλονιάς, 1948 – Αθήνα, 2010) \*Θεοχαρίδης Γιάννης (Λάρισα, 1948 – Λάρισα,



Έκτοτε η αγάπη για το είδος θα μετουσιωθεί σε βασικό στόχο των καλλιτεχνικών του επιδιώξεων. Στα επόμενα χρόνια με πρωτοβουλία του Τουμανίδη θα ιδρυθεί ο φορέας «Ελληνικός Κύκλος Χαΐκου» μετά τη συμμετοχή του στην «Τέταρτη Διεθνή Συνάντηση Χαΐκου» στο Μπουένος Άιρες της Αργεντινής τον Οκτώβριο του 2006.<sup>304</sup> Το 2007, ο ποιητής θα δρομολογήσει και το πρώτο έντυπο αφιέρωμα «Το εξαιρετο άνθος του χαΐκου» στο περιοδικό *Ένεκεν* της Θεσσαλονίκης του Γιώργη Γιαννόπουλου.<sup>305</sup> Στο διάνυσμα των τελευταίων τριάντα χρόνων θα αναπτύξει επαφές με διάσημους ποιητές του είδους σε παγκόσμιο επίπεδο, αναπτύσσοντας κοινές συνεργασίες ιδιαίτερα με διάσημους βαλκάνιους ποιητές, από τις οποίες θα προκύψουν οι δίγλωσσες ποιητικές συλλογές χαΐκου, *Η Γέφυρα των στίχων* (2009), μια ποιητική συνομιλία με τον Αλβανό ποιητή Μιλανώβ Καλούπι, ο *Διάλογος για τρεις: με τον τρόπο χαΐκού* (2014), μια ποιητική συνομιλία του ίδιου με τους ποιητές Μιλανώβ Καλούπι και Νάσε Γιοργιάκι, και ο διαδικτυακός διάλογος με τον τρόπο του χαΐκού, *Αθήνα – Μπουένος Άιρες* (2015) με την αργεντινή ποιήτρια Μίρτα Τζίλι Τζίλι.<sup>306</sup>

2010) \*Κεφάλας Ηλίας (Μέλιος Τρικάλων, 1951 -) Σταύρου – Ιωαννίδου Ρούλα (Λευκωσία Κύπρου, 1951 -) Γιρής Ηλίας (Μπισχίσι Ολυμπίας, 1952 -) Καψάλης Διονύσης (Αθήνα, 1952 -) \*Τουμανίδη Χρήστος (Λιθαριά Πέλλης, 1952 -) Τσέχος Ηλίας (Γιαννακοχώρι Νάουσας, 1952) \*Δέφνερ Όθων (Αθήνα, 1953) \*Καραμβάλης Δημήτρης (Καμερούν, 1953 -) Λαδάς Β. Νίκος (Κιάτο Κορινθίας, 1953 - Αχαρνές Αττικής, 1979) Δημητρουλόπουλος Χρήστος (Κρέστενα Ηλείας, 1954) Τσαφαρά- Σούλα Κωνσταντίνα (Άγιος Κήρυκος Ικαρίας, 1954 -) Θώδα – Μπουρατζή Άννα (Αθήνα, -) Κερεσετετζή – Αρνοκούρου Υβόννη (Αθήνα, 1942 -) Ροδοπούλου Έλλη (Αθήνα, ; ) \*Σαβίνα Ζωή (Αθήνα, ; -) Υδραίος Παντελής (Φάρσαλα Θεσσαλίας, ; ) \*Λούκας Η. Δημήτρης (Αθήνα, ; ). **1956-1970:** Λάτας Παναγιώτης (Θεσσαλονίκη, 1958 -) Κερασιδής Δημοσθένης (Πάτρα, 1959) Λαλιώτης Βασίλης (Αμαλιάδα, 1959 -) \*Βλάχος Γιώργος (Αθήνα, 1960 -) Σιαθιάς Αντώνης (Αθήνα, 1960) Καραταράκη Αθηνά (Αθήνα, 1962) Γεωργούλη Ευανθία (Γλυφάδα Αττικής, 1967 -). Για τις ανθολογίες: *Ανθολογία Ελληνικού Χαΐκού*, (επιμ.) Τουμανίδη Χρήστος, (εις.) Φραγκόπουλος, Δ. Θ., (εικαστική απόδοση) Νικοπούλου Ηρώ, Αθήνα: Δελφοί 1995 και *Παγκόσμια Ανθολογία Χαΐκού «Τα φύλλα στο δέντρο ξανά»*, (επιμ. – προλ.) Σαβίνα, Ζωή, (εις.) Ushida Sono, (σχέδια) Αλέξανδρος, Αθήνα: Εκδόσεις 5+6, 2002.

<sup>304</sup> Τουμανίδη Χρήστος – Μανιάτης, Γιάννης, «Μια συζήτηση με τον ποιητή Χρήστο Τουμανίδη, με αφορμή τη συμμετοχή του στο διεθνές συνέδριο Χαΐκου», *Λέξιμα*, (12/5/20017), URL: <http://lexima.gr/lxm/read-574.html> (τελευταία προσπέλαση, 10 Φεβρουαρίου 2018).

<sup>305</sup> Στο περιοδικό περιλαμβάνονται τα εξής άρθρα: Τουμανίδη, Χρήστος, «Κοινωνική και Φιλοσοφική Διάσταση του Χαΐκού», *Ένεκεν*, 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 88-97, Μανιάτης, Ν. Γιάννης, «Haiku – Χαΐκού. Το δεκαεπτασύλλαβο ποίημα», *ό.π.*, 98- 110, Λαλιώτης, Βασίλης, «Τα χαΐκού του Αντρέα Κάλβου», *ό.π.*, 111- 112, Τσινικόπουλος, Δημήτρης, «Η μαγεία των χαΐκού», *ό.π.*, 113-118 και Μέλιος, Ηλίας – Τουμανίδη, Χρήστος, «Για το χαΐκού. Ο Ηλίας Μέλιος και ο Χρήστος Τουμανίδη συζητούν για το χαΐκού», *ό.π.*, 119-123. Στο ίδιο περιοδικό, σε προηγούμενο τεύχος παρουσιάζεται και το εξαιρετικής ποιότητας άρθρο του Ηλία Μελίου, «Χαΐκού, ο δεκαπεντασύλλαβος, δεκαεπτασύλλαβος», *Ένεκεν*, 5-6 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2006 - 2007), 127-135.

<sup>306</sup> Τουμανίδη, Χρήστος, Μιλανώβ Καλλούπι, *Η Γέφυρα των στίχων (χαΐκού) Δίγλωσση Έκδοση*, (επιμ.) Μέλιος Ηλίας, Αθήνα: Ελληνικός Κύκλος Χαΐκού, 2009, του ίδιου και των Μιλανώβ Καλλούπι και Νάσε Γιοργιάκι, *3X17X3 (Διάλογος για τρεις, με τον τρόπο του χαΐκού)*, Αθήνα: Ενδυμίων, 2015, και του ίδιου και της Μίρτα Τζίλι Τζίλι, *Αθήνα – Μπουένος Άιρες (Χαΐκού) – Δίγλωσση Έκδοση*, (μτφρ.) Λαλιώτης, Βασίλης, Αθήνα: Ενδυμίων 2015.



Τα *Κερίά Θυέλλης* (2005) αποτελούν τη μοναδική συλλογή του ποιητή, αποτελούμενη εξολοκλήρου από χάικου, συμπεριλαμβάνοντας όσα είχε καταθέσει υπό τον τίτλο «Δώδεκα Τήλε – Γραφήματα» στην προηγούμενη συλλογή του *Αντίστιξη των Άστρων* (1997).<sup>307</sup> Η παραγωγή του ποιητή αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα μιας προσπάθειας αναγέννησης της κλασικής ιαπωνικής παράδοσης του είδους. Το πρώτο χαρακτηριστικό που γοήτευσε τον ποιητή, ήταν σαφέστατα η απήχηση του κλασικού είδους στις πλατιές κοινωνικές μάζες του λαού, λόγω της υιοθέτησης μιας απλής γλώσσας και ύφους, δίνοντας στον κάθένα ξεχωριστά τη δυνατότητα εύκολης πρόσβασης στην ποιητική διαδικασία είτε ως αναγνώστης είτε ως δημιουργός.<sup>308</sup>

Όλος ο κόσμος,  
δεκαεφτά συλλαβές.  
Τραγούδα, μπορείς! (197)

Το δεύτερο που τον γοητεύει είναι η διττή φύση του χάικου, ο λυρικός και φιλοσοφικός στοχασμός που συνυπάρχει μέσα στο είδος, ο επιγραμματικός και ο αποφθεγματικός χαρακτήρας του, στοιχεία πολύ κοντινά στην ελληνική ποιητική και φιλοσοφική παράδοση, μεταξύ των οποίων η δυνατότητα έκφρασης πανανθρώπινων αξιών με οικουμενικό χαρακτήρα, η αμεσότητα και ο ακαριαίος τρόπος με τον οποίο ο αναγνώστης μπορεί να συγκινηθεί από τη λιτή και σύντομη διατύπωση ενός στοχασμού.<sup>309</sup> Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι δεν έχει επίγνωση της δυσκολίας των δυτικών να αποδώσουν πιστά το πνεύμα της ιαπωνικής φόρμας, μιας φόρμας που είναι εμποτισμένη από τις βουδιστικές αρχές της Άπω Ανατολής. Αξιοποιώντας όλα τα κλασικά εξωτερικά και τα περισσότερα εσωτερικά χαρακτηριστικά της φόρμας και βαδίζοντας πάνω στο φυσιολατρικό παράδειγμα των μεγάλων Ιαπώνων ποιητών, η παραγωγή του φανερώνει την ευαισθησία και τον σεβασμό με τον οποίο ενέταξε τη φόρμα στις αισθητικές του προτιμήσεις.

Ο ποιητής σε συνέντευξη του στον Γιάννη Μανιάτη θεωρεί πως βασικές προϋποθέσεις για να διαφυλαχτεί και να οχυρωθεί η ειδολογική ταυτότητα της φόρμας είναι η καλλιέργεια των εξωτερικών χαρακτηριστικών: της δεκαεπτασύλλαβης μορφής με την ελευθέρια τοποθέτησης των συλλαβών κάθε στίχου κατά το κλασικό παράδειγμα και της τριστιχης διάταξης του και των εσωτερικών χαρακτηριστικών: της πυκνότητας του λόγου και της λιτότητας της έκφρασης. Όσον αφορά το περιεχόμενο, ο ποιητής, δείχνει κατανόηση στην επέκταση των

<sup>307</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, «Δώδεκα Τηλεγραφήματα» στη συλλογή *Αντίστιξη των Άστρων*, Αθήνα: Μανδραγόρας 1997 και του ίδιου *Κερίά Θυέλλης* (χάικου), Αθήνα: Γαβριηλίδης 2005, σήμερα στην συγκεντρωτική έκδοση του ίδιου, *Από το Βάθος της Αιτίας: Ποιήματα (1978 – 2005)*, 184-185 και 193-207.

<sup>308</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, «Κοινωνική και Φιλοσοφική...», *ό.π.*, 90.

<sup>309</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, *ό.π.*, 91-96



θεματικών πεδίων πέρα από την κλασική παράδοση. Άλλωστε, θα ήταν αδύνατο να τοποθετηθούν φραγμοί στην ποιητική έμπνευση, γιατί «όλα τα δεδομένα στο χώρο της ποίησης και της τέχνης γενικά, απαιτούν αγάπη πρωτίστως και σεβασμό».<sup>310</sup>

Τα χάικου του Τουμανίδη δεν έρχονται να παρουσιάσουν μικρογραφημένο το ποιητικό σύμπαν που έχει παρουσιάσει στις προηγούμενες συλλογές του. Όλη του η παραγωγή μοιάζει εμπνευσμένη από τον εμπειρικό κόσμο της ελληνικής φύσης. Πρόκειται για χάικου που δίνουν την εντύπωση της άμεσης παρατήρησης, ακόμη και αν πρόκειται για νοσταλγικές ματιές στα τοπία της πατρογονικής του γης, της Μακεδονίας ή για αποτυπώσεις του αστικού πεδίου των Αθηνών. Η αμεσότητα αυτή της κλασικής παράδοσης είναι που προκαλεί και την πρωτογενή συγκίνηση στον αναγνώστη, αφού τα χάικου του αποκρυσταλλώνουν συναισθήματα που αγγίζουν άμεσα τον ανθρώπινο ψυχισμό. Τα χάικου του κατά κύριο λόγο περιστρέφονται γύρω από το θέμα του έρωτα, της γυναικείας παρουσίας, της ενηλικίωσης, του θανάτου, της ποιητικής εμπειρίας, της στοχαστικής ενατένισης της φύσης, κ.ά.

Η φύση αποτυπώνεται στις ρεαλιστικές της διαστάσεις. Ο ήλιος, το φεγγάρι, τα λουλούδια, τα πουλιά ανακαλούν στη μνήμη γνώριμες αναπαραστάσεις του ελληνικού φυσικού τοπίου. Στα χάικου του Τουμανίδη δεν θα δούμε κρυμμένους συμβολισμούς, έννοιες, ιδέες και αξίες που προϋποθέτουν τη μέγιστη συμβολή της διάνοιας του αναγνώστη. Αντίθετα, αξιοποιώντας τις κλασικές τεχνικές, ο ποιητής μετατρέπει την κοινότοπη εικόνα σε ποιητικό σύμβολο, αποδίδοντας όλο το συγκινησιακό φορτίο που κουβαλά από τις κοινωνικές ή φιλοσοφικές προεκτάσεις που του έχουμε προσδώσει στο διάβα των αιώνων. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης. Τα φυσικά φαινόμενα αλληλοεπιδρούν στον ανθρώπινο ψυχισμό τότε προσφέροντας ίαση τότε δημιουργώντας το απαραίτητο σκηνικό περισυλλογής και μελαγχολικού στοχασμού:

Έγριες, ήλιε.  
Η πίκρα ανέτειλε  
τα φεγγάρια της. (198)

Η πανσέληνος;  
Στο ποτήρι μου λιώνει.  
σαν ασπιρίνη. (198)

Συχνά, εικόνες από το φυσικό περιβάλλον της πατρίδας του ποιητή ανακαλούνται και μέσω εύστοχων παραλληλισμών αναδεικνύουν τότε τη σημαντική προσφορά της φύσης στην ανθρώπινη ύπαρξη τότε το φευγαλέο και ασήμαντο των ανθρώπινων στοχασμών σε γνώριμες αναπαραστάσεις του φυσικού τοπίου

Ο Αλιάκμονας.  
Τα δάκρυα των βουνών  
Ευλογία μας. (199)

Πέφτουν σαν λόγια,  
στην πράσινη Έδεσσα  
οι καταρράχτες. (207)

<sup>310</sup> Μανιάτης, Ν. Γιάννης, «Haiku – Χαϊκού...», *ό.π.*, 106-107.



Η λυρική ευαισθησία, ο ρομαντικός τρόπος αποτύπωσης του φυσικού περιβάλλοντος, η λιτότητα των εκφραστικών μέσων, το απλό λιτό λεξιλόγιο είναι που μεταφέρουν άμεσα την συγκίνηση του ποιητικού υποκειμένου. Η φωτογραφική – εικαστική αντίληψη του ποιητή είναι που ζωντανεύει ρεαλιστικά τις εικόνες στο νου μας, εκφράζοντας το άμεσο συναίσθημα της στιγμής:

Άκεφος κύκνος.  
Η λιμνούλα θλιμμένη.  
Θα χειμωνιάσει. (203)

Σε γυμνό κλαδί,  
τα σπουργίτια συζητούν:  
Θα 'ρθει άνοιξη; (204)

Δέντρο του γιρεμού.  
Στοιχημα κερδισμένο.  
Τυχερό πουλί! (206)

Ο ποιητής δεν χάνει την ευκαιρία να μας προσφέρει εικόνες του ποιητικού του εργαστηρίου, εκφράζοντας τότε την απουσία της έμπνευσης και διάθεσης δημιουργίας τότε την ευτυχία και τη χαρά της δημιουργίας με τα πιο κοινά, εύπλαστα και λιτά υλικά που του προσφέρονται:

Πλάι στην πένα,  
Οι πέντε μαλωμένοι.  
Τα δάχτυλά μου. (197)

Μακρινό άστρο.  
Μαγεμένη λιμνούλα.  
Να το ποίημα! (200)

Με τις ίδιες τεχνικές αποτυπώνει την αντίληψη του για την παροδικότητα της ανθρωπίνης ύπαρξης:

Ήρθες μονάχος.  
Θα φτιάξεις τον κήπο σου.  
Μόνος θα φύγεις. (197)

Με τις *Ελεγείες της Ανατολής* (2013), ο Τουμανίδης επανέρχεται στην ποίηση με μια νέα συλλογή επικαιρικού και πολιτικού χαρακτήρα.<sup>311</sup> Το φόντο των ποιημάτων στοιχειοθετείται από αλληπάλληλες σκηνές τρόμου, πολέμου και φρίκης. Επίκεντρο της συλλογής δεν είναι το αστικό τοπίο των Αθηνών, αλλά οι γνωστότερες εμπόλεμες ζώνες της Ανατολής, «τα άγνωστα χωριά της επίγειας Κόλασης». Ο ποιητής δεν αναλώνεται στην ερμηνεία των αιτιών του πολέμου. Σε πρώτο πρόσωπο και σε καταγγελτικούς τόνους αποτυπώνει όλες τις ενοχές της αδράνειας του δυτικού πολιτισμού, ο οποίος ανήμπορος να αντιταχθεί στην καταστροφή, κρατά τον υποδεέστερο ρόλο του οικοδεσπότη της προσφυγιάς. Σε αυτό το φλεγόμενο από ωμό ρεαλισμό ποιητικό στοχασμό, η συγκινησιακή φόρτιση κατέχει τα πρωτεία. Η ποιητική

<sup>311</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, *Οι Ελεγείες της Ανατολής*, (επιμ.) Δημόπουλος Δημήτρης, Αθήνα: Κουκιάδα 2014.



συλλογή πέρα από μια κραυγή στρατευμένης πολιτικής διαμαρτυρίας με καθαρά ανθρωπιστικούς στόχους, αποτελεί και έναν ύμνο στην αγάπη, στην ειρήνη και στην ανάγκη ύπαρξης ελπίδας, τοποθετώντας ξανά στο κάδρο μιας άχρωμης συναισθηματικά εποχής τις σημαντικότερες πτυχές της ανθρώπινης ευτυχίας.<sup>312</sup>

Στην ενότητα της συλλογής «Εφτά Εκδοχές της Σιωπής (Με τον τρόπο του χαϊκού)»<sup>313</sup> καταγράφονται επτά χαϊκού για να εκφράσουν σε ελεγειακούς και θρηνητικούς τόνους τη βιωματική ποιητική ανάγνωση της ιστορικής πραγματικότητας. Ο ποιητής, σαν ρεπόρτερ μας μεταφέρει εικόνες από τα τοπία θανάτου της Γάζας και της Παλαιστίνης, αποτυπώνοντας καρέ καρέ ρεαλιστικά στιγμιότυπα φρίκης και θρήνου με πρωταγωνιστές τα θύματα του άμαχου πληθυσμού αυτών των περιοχών. Ο αναγνώστης δεν νιώθει τη γαλήνια σιωπή της λυρικής αποτύπωσης της φύσης, αλλά μιας σιωπής που σπάει το φάσμα του ήχου, μια σιωπής – υπόκωφης κραυγής που ενισχύει τη δραματικότητα των στοχασμών του ποιητικού υποκειμένου:

1	4	6
Κοίτα στη Γάζα!	Πάνω στους τοίχους	Άψυχη μάνα.
Σκοτωμένα παιχνίδια	Στη χλωρίδα της Γάζας	Στου παιδιού της τα χέρια
Ποιος να τα κλάψει;	«Βόμβες Σιωπής!»	Χαμογελάει!

Ο ποιητής με αυτόν τον τρόπο και αξιοποιώντας την αικάρια αποτύπωση του συναισθήματος από τη σύγκρουση αντιθετικών εικόνων που του προσφέρει η φόρμα του χαϊκού, μεταδίδει άμεσα εικόνες της πραγματικότητας, παρακινώντας άμεσα τους συμπαραστάτες των αγωνιών του να σταθούν δίπλα του σε αυτόν τον Γολγοθά της ανθρώπινης ύπαρξης και να αισθανθούν τον παλλόμενο ψυχισμό του:

7  
Στον Ιορδάνη,  
τα πουλιά δεν κελαηδούν.  
Σταυροκοπιούνται...

Με την τελευταία του συλλογή, *Πάνω σε μια χορδή* (2017)<sup>314</sup>, ο Χρήστος Τουμανίδης επανέρχεται στον επιγραμματικό χαρακτήρα της μονόστιχης ποίησης, υπενθυμίζοντας την εκλεκτική συγγένεια του με τα *Μονόχορδα* του Γ. Ρίτσου και ανακαλώντας παράλληλα ισχυρές αναμνήσεις από τη δημοτική μας παράδοση. Στα 63 μονόστιχα που απαρτίζουν τη συλλογή,

<sup>312</sup> Πολύ ενδιαφέρον από την άποψη των συσχετισμών το άρθρο του Σπύρου Θεριανού, «Χρήστου Τουμανίδη: Οι ελεγείες της Ανατολής», *Φρέαρ* (04/06/2015), Url: <http://frear.gr/?p=9832>

<sup>313</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, *ό.π.*, 16-17

<sup>314</sup> Τουμανίδης, Χρήστος, *Πάνω σε μια χορδή*, (εικονογράφηση) Ζάχου Ευθυμία, Αθήνα: Έναστρον 2017.





μέσα σε δεκαπέντε – δεκαέξι συλλαβές, ο ποιητής κατασκευάζει εικόνες από την εμπειρική πραγματικότητα εμποτισμένες με φιλοσοφικές προεκτάσεις, εξυψώνοντας την ύπαρξη και τα πράγματα που την περιβάλλουν. Μελαγχολικοί τόνοι κυριαρχούν και σε αυτά τα ποιήματα, όπου ο ποιητής προσπαθεί να δημιουργήσει μικρά, αστραπιαία, συγκινησιακά σοκ. Στίχοι μελωδικοί, κρυστοί, ευθύβολοι που με ακαριαίο τρόπο ανακεφαλαιώνουν τους βασικότερους θεματικούς άξονες της ποιητικής του και εκφράζουν την ειλικρινή στάση μιας ήπιας πνευματικής ποιητικής παρουσίας των ελληνικών γραμμάτων:

Μάτια γεμάτα ερείπια, κι όμως μιλούν γι' αγάπη (15)

Κλείνω, κλειδώνω, κλείνομαι στην ανασφάλεια μου (17)

Παρατηρώντας την εκδοτική του παρουσία, είναι πολύ ενδιαφέρον, ότι ο βασικός υποστηρικτής της φόρμας του χαικού δεν εγκλωβίζεται σε σχήματα και προσφέρει στο πέρας του χρόνου δείγματα ανανέωσης. Άλλωστε, από τις εκδοτικές του επιλογές γίνεται φανερό και η στάση του απέναντι στη φόρμα. Τόσο στις *Ελεγείες της Ανατολής*, όσο και στην πρόσφατη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του, κάτω από τους τίτλους έχει προστεθεί μια νέα διακριτική παρένθεση που αναγράφει «Με τον τρόπο του χαικού». Ο ποιητής στο πέρας του χρόνου φαίνεται πως έχει επίγνωση της αδυναμίας γραφής αυθεντικών ιαπωνικών χαικού. Καταβάλλοντας προσπάθειες αναβίωσης του είδους κατά τα κλασικά πρότυπα, ακολούθησε ως συνεχιστής τους δασκάλους της μεγάλης ιαπωνικής παράδοσης και πλέον δείχνει να κρατά μια απόσταση, όχι τόσο για να προφυλάξει το ίδιο το ποιητικό του έργο, αλλά την ίδια τη φόρμα. Γιατί, ίσως, πιστεύει πως μόνο μέσω της αποδέσμευσης από τους στερεοτυπικούς κανόνες, το είδος μπορεί να έχει κάποια μελλοντική τύχη. Με αυτόν τον τρόπο προκαταλαμβάνει τους κριτικούς φρουρούς των αυστηρών παραδοσιακών σχημάτων και αποενοχοποιεί τους σύγχρονους δημιουργούς του είδους από την εμμονική τήρηση των εσωτερικών κανόνων του είδους. Για έναν ποιητή της λυρικής ευαισθησίας και του ειλικρινούς συναίσθηματος και στοχασμού, όπως ο Χρήστος Τουμανίδης, το περιεχόμενο προτάσσεται έναντι των εξωτερικών χαρακτηριστικών. Κατ' ένα τρόπο διαχωρίζει έτσι και τη θέση του από τις συντηρητικές απόψεις του Δ. Φραγκόπουλου, ο οποίος είκοσι χρόνια πριν εξέφραζε τις καταγγελτικές του διαθέσεις απέναντι στις καινοτομίες πολλών νέων ποιητών που καταπιάνονταν με το είδος.



## 6.6. Γράφοντας χάικου στις μέρες μας: Κινηματογραφικά καρτέ, πορνογραφικά comics και φωτογραφικά στιγμιότυπα των polaroid καμερών στα ερωτικά χάικου του Γιάννη Πατίλη.

Η παρούσα ενότητα κλείνει με τη σχετικά πρόσφατη και μοναδική συλλογή με χάικου, *Εικόνες από μια νέα. Σαν Χαϊκού* (2015), του Γιάννη Πατίλη (Κολωνός Αττικής, 1947-).<sup>315</sup> Από τους διασημότερους ποιητές της γενιάς του '70, ο ποιητής από την παρθενική του εμφάνιση στην ποίηση με τη συλλογή *Ο Μικρός και το Θηρίο* (1970), παρουσιάστηκε σαν τον ευφυολόγο στοχαστή της σχιζοφρενικής καθημερινότητας της σύγχρονης μεταπολεμικής Αθήνας. Οι μορφολογικές επιλογές της συλλογής προσδιορίζουν και το υφολογικό στυλ των κατοπινών συλλογών: ελλειπτικός λόγος, συντομία και επιγραμματική γραφή, σπάνια ρυθμικότητα και μουσικότητα των στίχων, πυκνή χρήση μεταφορών και μετωνυμιών, ειρωνική υποδήλωση των αντιθέτων, σαρκασμός, κ.ά.

Το πλέον έντονο χαρακτηριστικό που καθιστά αναγνωρίσιμο τον ποιητή μεταξύ των ποιητών της γενιάς του είναι το επιγραμματικό ύφος, η κοφτή και φορτισμένη νοηματικά αυτοτελής φράση, που τον συγκαταλέγει αυτόματα σε μια κατηγορία δημιουργών ποίησης της μικρής κλίμακας. Η αγάπη του ποιητή για το επίγραμμα σε όλες του τις εκφάνσεις είναι το εργαλείο που του δίνει τη δυνατότητα να ελιχθεί λεκτικά πότε προβάλλοντας ειπωφαντικά την ποιητική του νοημοσύνη πότε τη σαρκαστική και αυτοσαρκαστική του διάθεση, σε μια προσπάθεια απομυθοποίησης είτε των θεμάτων που πραγματεύεται είτε του ίδιου του ρόλου της γραφής και του συγγραφέα με όρους κοινωνιολογικούς. Τέτοια ποιήματα ο αναγνώστης θα συναντήσει μέσα σε ολόκληρο το ποιητικό του σύμπαν του Πατίλη, με αποκορύφωμα τις συλλογές *Κέρματα* (1982) και *Ζεστό Μεσημέρι* (1984), καθώς και τα ποιήματα «σαν χάικου» της συλλογής *Γραφέως Κάτοπτρον* (1989), τα οποία αναπροσαρμόζει στη συλλογή που θα συζητήσουμε παρακάτω. Φυσικά, αυτή η εμμονή στο ολιγόστιχο ποίημα βρίσκει και τον αντικατοπτρισμό της στην πεζογραφία με την καλλιέργεια και διαφήμιση του μικροδιηγήματος ή flash fiction διηγήματος, που γνωρίζει μεγάλη άνθιση παγκοσμίως τα τελευταία τριάντα περίπου

<sup>315</sup> Η συλλογή αποτελείται στο σύνολό της από εξήντα χάικου, βλ: Πατίλης, Γιάννης, *Εικόνες από μια νέα. Σαν Χαϊκού*, (σχέδια) Νικοπούλου, Ηρώ, Αθήνα: Gutenberg, 2016. Η πρώτη μορφή της συλλογής περιλάμβανε σαράντα τρία χάικου και αποτελούσε την τελευταία ενότητα της συλλογής, *Γραφέως Κάτοπτρον*, Αθήνα: Ύψιλον/ βιβλία, 1989, σήμερα περασμένα στη συγκεντρωτική έκδοση του ίδιου, *Ταξίδια στην ίδια πόλη (Ποιήματα 1970-1990)*, Αθήνα: Ύψιλον/ βιβλία, 2000 [1993]. Σε εκείνα τα «τρι-στιχα, προστέθηκαν άλλα δεκαέξι [και ένα επιτηδευμένα – ανύπαρξο- ] της ίδιας περιόδου, από όσα δεν είχαν συμπεριληφθεί σ' εκείνη την έκδοση, και όλο το υλικό αναδιατάχθηκε σε τέσσερις ενότητες», όπως αναφέρει ο ίδιος στο κατατοπιστικό επιλογικό σημείωμα της νέας συλλογής, *ό.π.*, 2016, 81-83.



χρόνια και που ο ίδιος ασχολήθηκε τόσο μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Πλανόδιον* όσο και μέσα από το δημοφιλές ιστολόγιο του *Ιστορίες Μπονσάι* και την έντυπη ανθολόγησή τους από τις εκδόσεις Γαβριηλίδη.<sup>316</sup>

Πολιτική, Έρωτας, Ποίηση είναι οι τρεις βασικοί θεματικοί πυλώνες της δημιουργίας του Γιάννη Πατίλη, ο οποίος με τη συλλογή, *Εικόνες από μια νέα. Σαν Χάικου* δίνει και την οριστική του θέση πάνω στο ζήτημα του έρωτα, ως βασικού συστατικού της ανθρώπινης ύπαρξης. Ολόκληρη η συλλογή περιστρέφεται γύρω από τη γραμμική περιγραφή της πορείας μιας ερωτικής σχέσης στο πέρασμά της από την άνοιξη προς τον χειμώνα. Ο ποιητής εξαρχής μας προϊδεάζει στο επιλογικό σημείωμα της συλλογής για τον τρόπο με τον οποίο αξιοποίησε τη φόρμα τη δεδομένη στιγμή, σκεπτόμενος τις ενδεχόμενες αντιδράσεις της κριτικής όσον αφορά τα ειδολογικά χαρακτηριστικά της φόρμας και ίσως τον θεματικό πυρήνα των ποιημάτων. Αξιοποιώντας τα λόγια ενός από τους εκκεντρικότερους Ιάπωνες συγγραφείς του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, του Ναγάι Καφού, από το υβριδικό έργο του *Σιγανή Βροχή* (1918), «τη στοχαστική και συγκινητική ελεγεία της απερχόμενης παραδοσιακής Ιαπωνίας», όπως την χαρακτηρίζει, βρίσκει ευφυώς το κατάλληλο άλλοθι για να παρουσιάσει την καινοτόμα οπτική του πάνω σε μια κλασική φόρμα, της οποίας αν και δεν ακολουθεί πιστά τις φιλοσοφικές της αρχές, δείχνει να σέβεται καλλιτεχνικά τις σύγχρονες δυνατότητές της. Τα λόγια του Ναγάι Καφού είναι τα εξής:

«Ἄν ἡ σημερινή γκέισα παίζει ἀνόμη σαμισέν εἶναι ἀ-  
πὸ παμπάλαιη συνήθεια τοῦ ἐπαγγέλματός της. Καὶ  
τὸ ἴδιος ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς ποιητὲς τῆς νέ-  
ας σχολῆς χάικου, πού ἀπὸ κείνο τὸ ποιητικὸ εἶδος  
δὲν ἔχουν κρατήσει παρὰ μόνον τὸ ὄνομα.»<sup>317</sup>

<sup>316</sup> Για μια συνολική εικόνα γύρω από κεντρικά ζητήματα που αφορούν την ποίηση του Γιάννη Πατίλη, βλ: Κουτσουρέλης, Κώστας, «Αυτό που δεν ανθεί. Αυτό ζούμε. Το ποιητικό έργο του Γιάννη Πατίλη», Κείμενο ομιλίας που δόθηκε στις 14 Μαΐου 2013 σε εκδήλωση του Κύκλου Ποιητών στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, πρωτοδημοσιευμένο στην *The Athens Review of Books*, 41, (Ιούνιος 2013), 38-45 και σήμερα στο blog του κριτικογράφου, [http://www.koutsourelis.gr/index1.php?subaction=showfull&id=1392313147&archive=&start\\_from=&ucat=6&](http://www.koutsourelis.gr/index1.php?subaction=showfull&id=1392313147&archive=&start_from=&ucat=6&)

<sup>317</sup> Το απόσπασμα αξιοποιείται στον επίλογο ως βασικό στοιχείο της επιχειρηματολογίας του πάνω στη σύγχρονη θέαση της φόρμας. Το σημαντικότερο όλων είναι ότι αποτελεί την προμετωπίδα της συλλογής, γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι ο ποιητής έχει επίγνωση του καινοφανούς τρόπου με τον οποίο αξιοποιεί τις δυνατότητες του είδους. Το απόσπασμα προέρχεται από το βιβλίο του, Καφού, Ναγάι, *Σιγανή Βροχή*, (εισ. Σχολ. – μτφρ. Από τα ιαπωνικά) Ευαγγελίδης, Παναγιώτης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1991.



Και συνεχίζει ο ποιητής:

« Ένα όνομα – δάνειο πού, κάτω από ένα άλλο βλέμμα, το νιώθω να συγγενεύει περισσότερο με τον οικειότερο σε μένα κόσμο της αρχαιοελληνικής ερωτικής αγγειογραφίας ή των ποιητικώς αθυρόστομων ερωτικών μικρογραφιών της παλατινής ανθολογίας αποσταγμένον σ' ένα φιαλίδιο δεκαεπτά όλων κι όλων συλλαβών»<sup>318</sup>

Η αλήθεια είναι πως το έμπειρο μάτι του μελετητή των χάικου από τη δόμηση και μόνο της συλλογής ανά εποχές οδηγείται στο συμπέρασμα μιας εκλεκτικής συγγένειας με την κατηγοριοποιημένη ανά εποχές ποίηση του Μπασό, όπως αυτή παρουσιάστηκε από την ανθολόγηση του από τον Ρέτζιναλντ Οράτιο Μπλάιθ ή τα ταξιδιωτικά ημερολόγια και τις ποιητικές συλλογές του Ιάπωνα ποιητή πλαισιωμένες από ζωγραφικές αναπαραστάσεις, τα γνωστά χάιμπον και τις χάιγκα, αντίστοιχα. Ωστόσο, το ενδιαφέρον είναι ότι ο Πατίλης μεταβαίνει στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στις θέσεις του Μπασίλ ντε Σαμπερλάιν και συνδέει τα χάικου με την αναχρονιστική ελληνοκεντρική κριτική θέση που θέλει τα χάικου ως το αντίστοιχο παράλληλο του αρχαιοελληνικού και ρωμαϊκού επιγράμματος. Βέβαια, ο ποιητής προχωράει ένα βήμα περισσότερο μιλώντας για τη σχέση με τα έξοχα ερωτικά επιγράμματα της *Παλατινής Ανθολογίας* και τις ερωτικές αναπαραστάσεις των αρχαιοελληνικών αμφορέων, σε μια προσπάθεια αξιοποίησης και μεταλαμπάδευσης της αρχαίας ελληνικής και βυζαντινής παράδοσης μέσα στις δυνατότητες μιας για τα ελληνικά δεδομένα πρωτοποριακής φόρμας. Άλλοθι ή όχι μιας ενδεχόμενης σύγχρονης λογοκρισίας του έργου του, σίγουρα αποτελεί δείκτη μιας προσπάθειας διαφύλαξης της καλλιτεχνικής αξίας της συλλογής. Το ατυχές στην παρούσα περίπτωση είναι ότι ο ποιητής έχασε τη μεγάλη ευκαιρία να υπερασπιστεί τα ερωτικά του χάικου, συνδέοντάς τα με τη μεγάλη παράδοση των πορνογραφικών *Βρώμικων Κόμικς*, τις πορνογραφικές ταινίες και τα άρλεϊν, ο κόσμος των οποίων ταυτίζεται με την αίσθηση που δημιουργεί η συλλογή ως σύνολο. Ένδειξη ενός σοβαροφάνους πουριτανισμού ή μιας νεωτερικής καλλιτεχνικής ενατένισης του παρελθόντος, το βέβαιο είναι ότι ο ποιητής κατάφερε να σκηνοθετήσει άρτια μια ερωτική ιστορία από την πρώτη επαφή ως την οριστική απουσία. Παίζοντας με τις συνήθειες πολιτισμικές αναπαραστάσεις, εκμεταλλεύεται τις εποχές του χρόνου, προσδίδοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους σε κάθε σταθμό της ερωτικής σχέσης που περιγράφει.

<sup>318</sup>Πατίλης, Γιάννης, *ό.π.*, 82-83



Η πτωτική κάμψη του έρωτα αντικατοπτρίζεται και στον αριθμό των χάικου ανά εποχή: είκοσι ένα την άνοιξη, είκοσι ένα το καλοκαίρι, δέκα το φθινόπωρο και οχτώ τον χειμώνα, αναπαριστώντας αριστοτεχνικά την εν γενεί διαφορά μεταξύ της ευφορίας των θερινών μηνών και της αιχαρίας των χειμερινών κατ' αντιστοιχία των ανθρωπίνων συναισθημάτων. Ο χειρισμός του θέματος από τον ποιητή αποκαλύπτει και τη γενική του θέση απέναντι στην εμπειρία του κόσμου, μέσα από το πρίσμα της αποσπασματικότητας και της φθοράς.<sup>319</sup>

Ο ποιητής, από το *Ζεστό Μεσημέρι* (1984) ως την προτελευταία του συλλογή, *Ακτή Καλλιμασιώτη* (2009), μέσα από την εμπειρία του τραύματος και της φιλοσοφικής ενατένισης των ερειπίων, οδηγείται στη συλλογισμένη γνωριμία του πολιτισμού που τον περιβάλλει. Σε ένα τέτοιο υπόβαθρο στηρίζεται και η θέση του για την ερωτική εμπειρία, όπου βασική αρχή του είναι η πίστη σε μια δύναμη πέρα από τις δυνατότητες της ανθρώπινης βούλησης, μιας καταστροφικής δύναμης της ατομικότητας του ερωτευμένου, η αρχή της οποίας εναπόκειται σε κάποια υπερανθρώπινη θεϊκή ή δαιμονική καταγωγή. Η Αγάπη για τον ποιητή δεν αποτελεί παρήγορο φάρμακο της σαρωτικής εμπειρίας του Έρωτα, ο οποίος υπολογίζεται με καθαρά σωματικούς και άρα καταστροφικούς εν γένει όρους. Η Αγάπη αποτελεί το απαύγασμα της ανθρώπινης αυτοθυσίας για τη σωτηρία του άλλου, γι' αυτό τον λόγο δημιουργεί και τις μεγαλύτερες δυσκολίες αποκρυπτογράφησης της μέσα στο ποιητικό του σύμπαν<sup>320</sup>

Η συλλογή ξεκινά με την εποχή της άνοιξης. Από το πρώτο συναπάντημα (α'), στο πρώτο ακαριαίο κοίταγμα (β'), στο πρώτο φλερτ (γ'), στην πρώτη έντονη νυχτερινή ερωτική επαφή (δ' έως θ'), στον εντυπωσιασμό και στην εξιδανίκευση του δεύτερου προσώπου (ι' έως ιη'), στη βεβαιότητα της δύναμης αυτής της ερωτικής σχέσης (ιθ' - κα').

Β'  
Σε δέρμα χλωμό  
διπλοπύρινα μάτια  
με πυροπολούνε

Γ'  
Κάθε σου λέξη  
ένα ακόμα σου χέρι  
που με χαϊδεύει

Ια'  
Εικόνες σκορπάς  
πού τις μαζεύουν κρυφά  
τα δυο μου μάτια

Ιε'  
Μόνο ο καθρέπτης  
να σε βλέπει αντέχει  
δίχως να σπάει.

Στην πρώτη αυτή ενότητα παρουσιάζονται χάικου που δια μέσω ενός υπερβατικού λυρισμού αποτυπώνουν τις ποικίλες εκδοχές ενός ερωτισμού που κινείται αμφιθυμικά μεταξύ

<sup>319</sup> Πατίλης, Γιάννης, *Το σπασμένο είναι πιο ανθεκτικό: Στίχοι και σκέψεις για την ηλικία των ερειπίων*, Αθήνα: Gutenberg, 2016, 19.

<sup>320</sup> Για την ουσιαστική θέση του πάνω στο θέμα της ερωτικής εμπειρίας, βλ: Πατίλης, Γιάννης, *ό.π.*, 34-41.



της πλατωνικής ενατένισης του έρωτα και της ερωτικής αποθέωσης.<sup>321</sup> Πρόκειται φυσικά για ποιήματα που δηλώνουν απροκάλυπτα τον ερωτισμό τους, τα οποία σταδιακά μεταβαίνουν από την αποσωματοποιημένη πλατωνική διάσταση του ερώτα στην υπερβατική σωματοποιημένη διάσταση του και από εκεί σταδιακά στην παράβαση του. Στα παραπάνω χάικου γίνεται αντιληπτή η έλλειψη της σωματικής διάστασης ή τουλάχιστον η ψευδαισθήση μιας άυλης υπόστασης των πρωταγωνιστών, εντός ενός λιτού σκηنيκού πλαισίου που την πρωτοκαθεδρία κερδίζει η προσήλωση στις αισθήσεις των δυο εραστών. Σε αυτό το στάδιο της ερωτικής σχέσης το γυναικείο κορμί παρουσιάζεται ιδεαλιστικά εξιδανικευμένο. Ο ποιητής έχει φροντίσει να σκηνοθετήσει ένα λιτό σκηνικό, το οποίο πλαισιώνονται από μικρές εξωτερικές εποχιακές λεπτομέρειες, όπως το ψιλόβροχο, η αίσθηση του νωπού χώματος, το ειδυλλιακό ηλιοβασιλέμα. Η απόσταση από τον φυσιολατρικό χαρακτήρα της κλασικής παράδοσης του είδους είναι φανερή. Ωστόσο, επιτυχημένος είναι ο νατουραλιστικός τρόπος με τον οποίο σκηνογραφείται ο μικρόκοσμος των δυο εραστών. Το ενδιαφέρον κεντρίζει η στιγμή, το μεμονωμένο πλάνο, χωρίς να χρειάζεται η ιδιαίτερη συμμετοχή της διάνοιας του αναγνώστη.

Από τον πλατωνικό αγνό έρωτα και τον ερωτικό θαυμασμό, ο ποιητής μεταβαίνει ομαλά από την πρώτη σεξουαλική επαφή κατά την εποχή της άνοιξης στην ενότητα του καλοκαιριού (κβ' - μβ'), όπου η απροκάλυπτη σεξουαλική επιθυμία και η ακατάσχετη σαρκική επαφή κορυφώνει τη σύνδεση των δυο εραστών. Η σωματοποίηση των εραστών και του ερωτικού πάθους είναι που οδηγούν στην παράβαση. Το ρομαντικό συναίσθημα της άνοιξης έχει υποχωρήσει μπροστά στο ασυνάρτητο πάθος. Ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει καρέ – καρέ την εκτύλιξη μιας σχεδόν πορνογραφικής κινηματογραφικής εικονοποιίας, διόλου διαστροφικής, όπου κάθε στερεότυπο ανατρέπεται, χάριν της πρωτογενούς συγκίνησης που προσφέρει η χωρίς περιορισμούς σεξουαλική επαφή:

Κγ'	Κδ'	Μβ'
Τα δυό σου πόδια	Το σπέρμα μου δεξ	Δυο λήστευαν
τρυφερές Συμπληγάδες	στο τρυφερό σου πόδι	ο ένας τον άλλονα
καλά περνάω	πως λάμπει λευκό	τα ' δωσαν όλα.

Από το απόλυτο δόσιμο, την άλογη σπατάλη ή την ανάλωση του αισθήματος (μβ'), ο ποιητής μεταβαίνει στην ενότητα του φθινοπώρου όπου ραγδαία ξεκινά η πτωτική κάμψη

<sup>321</sup> Για μια εξαιρετική θέση της συλλογής μέσα από το πρίσμα των θέσεων του George Bataille περί του ερωτισμού ως αμφίρροπης έννοιας ανάμεσα στην υπερβατική και παραβατική της μορφή, η οποία έχει σημαντική επίδραση στην διαμόρφωση της μορφής και του περιεχομένου του λογοτεχνικού κειμένου, βλ: Γαλανάκης, Β. Αθανάσιος, «Η υπέρβαση και η παράβαση στον ερωτισμό και οι ειδολογικές “ακροβασίες” στο *Εικόνες από μια νέα. Σαν-χάϊ-κου* του Γιάννη Πατίλη» στο *Πρακτικά 9<sup>ου</sup> Συνεδρίου Μεταπτυχιακών & Υποψήφιων Διδασκόντων Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ (4-7 Οκτωβρίου 2017)*, Αθήνα: ΕΚΠΑ 2018, 289-296.



(μγ' -νβ'). Η σκεπτικιστική στάση απέναντι στις συνέπειες του άνευ περιορισμών ξοδέματος του αισθήματος οδηγεί αναπόφευκτα στη βασανιστική προοσμονή. Η μελαγχολική στάση του ποιητικού υποκειμένου εναρμονίζεται πλήρως με τη συνήθη πολιτισμική αναπαράσταση του φθινοπώρου. Τα χάικου της ενότητας παρουσιάζουν τους εραστές σε θέσεις θύτη – θύματος, βασανιστή και βασανιζόμενου. Η αδιαφορία της γυναικείας παρουσίας προς τον σύντροφο της είναι που κορυφώνει τη συναισθηματική ένταση. Ο τονωτικός βασανισμός του αισθήματος στις προηγούμενες δυο εποχές τείνει να μετατραπεί σε μαρτύριο για το αρσενικό θύμα. Ο ανεπαίσθητος θύτης, στη συγκεκριμένη περίπτωση η εξιδανικευμένη γυναικεία παρουσία, καθοδηγεί βήμα βήμα το θύμα της στον Γολγοθά της ερωτικής αποθέωσης. Το θύμα, έχοντας επίγνωση της απόλυτης προσφοράς και με την ψευδαίσθηση της ερωτικής τελείωσης δεν διστάζει να προσφέρει τον εαυτό του στον θάνατο:

Νβ'  
ΕΙΣΑΙΟΑΡΤΟΣ  
ΕΙΣΑΙΟΟΙΝΟΣΔΕ  
ΝΕΧΕΙΑΛΛΗΖΩΗ.

Η πτωτική αυτή πορεία που οδηγεί στον θάνατο, στον θάνατο του ερωτικού αισθήματος, είναι και το απαραίτητο βήμα για τη συνειδητοποίηση της ύπαρξης και της συνέχειας της πορείας της ζωής του ανθρώπου. Η βίαιη αυτή και σχεδόν εξευτελιστική αναμέτρηση του θύματος με τις δραματικές επιπτώσεις των ποικίλων συμβάντων της ανθρώπινης υπόστασης είναι που χαρίζει την απόλυτη ελευθερία και συνειδητοποίηση της συνέχειας της ύπαρξης.<sup>322</sup>

Ωστόσο, τα πιο επιτυχημένα χάικου της συλλογής ίσως είναι εκείνα που υπόρρητα δηλώνουν μια παραβατική σεξουαλική ροπή και που ανατρέπουν παραδοσιακά τις συνήθειες σοβαροφάνεις κοινωνικές αναπαραστάσεις:

Ιβ'  
Κορμί που σκύβεις  
τη μικρή μου άμαρνη  
κάνεις μουσείο

Λη'  
Από τα πάνω  
γλυκά με κηδεύουνε  
τα δυο σου στήθη

Ο ποιητής, με ανατρεπτική διάθεση, αντιστρέφει το είδωλο της σεβάσμιας ιερότητας αντικειμένων με υψηλό πολιτισμικό υπόβαθρο, ανάγοντας υπαινικτικά τη σεξουαλική πράξη και πολύ περισσότερο την παραβατική μορφή αυτού του ερωτισμού, σε λυτρωτική και αποενοχοποιημένη λειτουργία της ανθρώπινης υπόστασης. Το ποιητικό υποκείμενο φτάνει στο σημείο να δεχτεί πρόθυμα ακόμη και τον θάνατο μπροστά στην αίσθηση της απόλυτης ελευθερίας που του χαρίζει η ερωτική επαφή.

<sup>322</sup> Γαλανάκης, Β. Αθανάσιος, *ό.π.*, 293.



Στην ενότητα των χάικου του χειμώνα συναντούμε τον ποιητή στο στάδιο της περι-συλλογής και αποδοχής των πεπραγμένων του παρελθόντος (νγ'). Τα χάικου της ενότητας είναι εμποτισμένα από εικόνες αποσύνθεσης, μελαγχολίας και δραματικής ενδοσκοπήσης του ποιητικού υποκειμένου. Ο ποιητής επανέρχεται στο κλίμα της λυρικής ευαισθησίας, αντανakλώνοντας τον ψυχισμό του στις σκηνές του εξωτερικού τοπίου, ενώ δείχνει να έχει επίγνωση της ανθρώπινης αδυναμίας παράκαμψης της μνήμης, η οποία αναζωπυρώνει μικρές συναισθηματικές εστιές πυρκαγιάς, που τρεμοσβήνουν από το λυπητερό τραγούδι του αέρα. Μόνος και αναλογιζόμενος την απουσία της αγαπημένης του αναζητά τις απαντήσεις στον άνεμο:

Nη'	Nθ'	Nθ'
Έλα αέρα		Απ' του έρωτα σου
φέρε μου τις φωνές της		τις στάσεις μου 'κρυβες μια
από τα Ξένα		την απουσία.

Η δραματική επίκληση στον άνεμο (νη'), έρχεται να συμπληρωθεί από την ακόμη δραματικότερη κωφή απάντηση στο χάικου (νθ'). Δεν πρόκειται φυσικά για τυπογραφικό λάθος, αλλά ίσως για τη σημαντικότερη ειδολογική ακροβασία του ποιητή, όπως σωστά διατύπωσε ο Αθανάσιος Β. Γαλανάκης.<sup>323</sup> Ο ποιητής καινοτομώντας και πράγματι επιθυμώντας να μεταδώσει έξοχα το αίσθημα της απουσίας, της σιωπής, της απόλυτης μόνωσης του ψυχισμού του ήρωά του, δείχνει τον δρόμο του οριστικού τέλους με την τριπλή σιγή του ποιητικού υποκειμένου, του ερωτικού αισθήματος και της ίδιας της ποιητικής συλλογής. Η εκκωφαντική απάντηση στο τελευταίο χάικου της συλλογής με την επαναλαμβανόμενη αρίθμηση (νθ') αποτελεί και την οριστική συνειδητοποίηση της κατάληξης του ερωτικού βιώματος στην πραγματική ζωή. Η προηγηθείσα σκηνοθετημένη σιωπή είναι αυτή που προοιωνίζει τη δραματική έκλαμψη συνειδητοποίησης της κατάληξης του ερωτικού πάθους, του βιώματος της απουσίας.

Εξετάζοντας ειδολογικά την ταυτότητα των χάικου του Γιάννη Πατίλη οφείλουμε να σημειώσουμε ορισμένα πράγματα. Ο ποιητής, με μια εξαίρεση μονάχα, ακολουθεί πιστά το σχήμα των 5-7-5 συλλαβών, γεγονός που δείχνει ότι έχει σαφή επίγνωση της κλασικής παράδοσης του είδους. Παρόλο αυτά, τόσο η χρήση του παραθέματος από τον Ναγάι Καφού, όσο και οι σημειώσεις στον επίλογο δείχνουν μια ειλικρινή στάση απέναντι στον ειδολογικό χαρακτήρα της συλλογής. Αποκαλεί τα ποιήματά του τριστιχα - «Σαν -Χάϊ- Κού» και αυτό γιατί έχει συνείδηση της απόστασής τους από τον φυσιολατρικό και εμπειρικό χαρακτήρα της κλασικής παράδοσης. Ωστόσο, η ίδια η παράδοση του είδους έχει δείξει ότι κατά περιόδους χάικου με ερωτική θεματολογία, πρόστυχο λεξιλόγιο, σιαμπρόζικο χιούμορ,

<sup>323</sup> Γαλανάκης, Β. Αθανάσιος, *ό.π.*, 295-296.





γράφτηκαν αιώνες πριν τον Μπασό και τους συνεχιστές του, οι οποίοι προσέδωσαν στο χάικου τη βαθύτερη και στοχαστικότερη υπόστασή του. Μιλώντας για ειδολογικές ακροβασίες ή λαμβάνοντας υπόψη τις επιφυλάξεις του ποιητή σχετικά με την ειδολογική ορθοδοξία των χάικου του, θα ήταν πιο σωστό να μιλάμε για γενναία απόσταση από τη φιλοσοφική διάσταση της κλασικής σχολής των χάικου (17<sup>ος</sup> – 19<sup>ος</sup> αιώνας), η οποία επικεντρώνονταν σε μια στοχαστικότερη και πιο φιλοσοφική αποτύπωση του ανθρώπινου ψυχισμού μέσα στον κόσμο της φύσης.

Ο ποιητής φαίνεται πως εκμεταλλεύεται τον μιμιμαλιστικό χαρακτήρα του είδους, τη συντομία και τη λακωνικότητά του, όχι με σκοπό να εξελίξει το είδος από πλευράς περιεχομένου στα πλαίσια ενός μεταμοντέρνου πειραματισμού. Άλλωστε, ο επιγραμματικός χαρακτήρας πολλών ποιημάτων του ήδη από την πρώτη του εμφάνιση αποδεικνύει ένα ισχυρό υπόβαθρο της ελληνικής και δυτικής επιγραμματικής ποιητικής που δεν θα χρειάζονταν την οικειοποίηση μιας ξενόφερτης φόρμας στα πλαίσια καινοφανών πειραματισμών. Αν όντως οικειοποιείται το ιαπωνικό είδος, αυτό το κάνει με σεβασμό, γι' αυτό και κρατάει πιστά τον μορφολογικό του χαρακτήρα. Ο Πατίλης εξαρχής εντόπισε στα χάικου τον φωτογραφικό χαρακτήρα του είδους και αυτό που παρουσιάζει στην πραγματικότητα είναι ένα άλμπουμ με παραταγμένα χρονολογικά φωτογραφικά καρτέ, πλακισιμένα με λεζάντες ποιητικών σχολίων, τη θέση των οποίων κατέχουν τα σύντομα χάικου του. Άλλωστε, εκείνο το χαρακτηριστικό υπόκωφο χάικου του (νθ') πόσο κοντά στην αναπαράσταση της λευκής σελίδας, του κενού, του καμένου αρνητικού, βρίσκεται; Με βάση τα χάικου ο ποιητής δίνει μια νέα διάσταση στο ελληνικό είδος, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό και τους νεότερους εκφραστές του, όπως παρατηρούμε στην ενδιαφέρουσα για την τεχντροπία συνδυασμού χάικου και φωτογραφιών *Polaroid* (2018) του Παρασκευά Καρασούλου.<sup>324</sup>

<sup>324</sup> Καρασούλος, Παρασκευάς, *Polaroid: Ποιήματα Χάικου*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος, Οκτώβριος 2018.



## Επίλογος

Στις πέντε ποιητικές γενιές που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία προσπαθήσαμε να ανακαλύψουμε τις αιτίες και τους διαφορετικούς δρόμους πρόσληψης των δυο ιαπωνικών ειδών ποίησης από τους Έλληνες ποιητές. Στόχος εξαρχής υπήρξε να αναδειχθούν οι ποικίλες εκδοχές ενός ποιητικού φαινομένου, το οποίο τόσο μορφολογικά όσο και πνευματικά συνεχίζει να εγείρει την καλλιτεχνική ευαισθησία έναν σχεδόν αιώνα μετά την είσοδό του στη δυτική ποίηση. Ο συμπυκνωμένος λόγος, η λιτότητα, η πλούσια εικονιστική διάθεση, η στενή σχέση με τον ρεαλισμό και τις κοινές αναπαραστάσεις του φυσικού περιβάλλοντος, η προβολή βαθιών φιλοσοφικών αρχών, η πρόταξη του πρωτογενούς συναισθήματος συγκίνησης, ο βασανιστικός περιορισμός έκφρασης του ποιητικού υποκειμένου στα πλαίσια των δεκαεπτά ή των τριάντα ενός συλλαβών, ο ουμανιστικός και οικουμενικός χαρακτήρας των δυο ειδών αποτελούν μερικές από τις βασικές αρχές και παράλληλα αρετές που διέπουν συνολικά τη λυρική ιαπωνική ποίηση και που οδήγησαν πληθώρα δημιουργών στη συγγραφή παρόμοιων στίχων βάσει του ατομικού τους οράματος και των καλλιτεχνικών τους επιδιώξεων.

Μεταξύ της ανατολικής και της δυτικής πρόσληψης των δυο ειδών και βασιζόμενοι σε ικανοποιητικές θεωρητικές βάσεις, είμαστε σε θέση να ομολογήσουμε την κατά γενική ομολογία υπεροχή της δυτικής πρόσληψης του είδους και αυτό όχι τόσο λόγω της αδυναμίας αποδέσμευσης των Ελλήνων ποιητών από τον δυτικό τρόπο σκέψης και την αντίστοιχη λειτουργία του ποιητικού λόγου. Βασικό εμπόδιο στην πρόσδεση των Ελλήνων δημιουργών στην ανατολική παράδοση αποτελεί η διαφορετική λειτουργία της ιαπωνικής ποιητικής γλώσσας και ο αλλότριος τρόπος σκέψης των ανατολικών ποιητών. Ωστόσο, θα ήταν άδικο να καταδικάσουμε συνολικά την τεράστια αυτή παραγωγή ελληνικών χάικου και τάνκα ποιημάτων, βασιζόμενοι εξολοκλήρου στις απόψεις του Ρολάν Μπαρτ. Οι Έλληνες ποιητές είτε γράφοντας σύμφωνα με τη δυτική ποιητική παράδοση είτε προσπαθώντας να κατανοήσουν την ανατολική ποιητική γραφή, έδωσαν κατά στιγμές έξοχα παραδείγματα ποίησης, τα οποία στις καλύτερες στιγμές τους αγγίζουν τα κλασικά πρότυπα της ιαπωνικής λυρικής ποιητικής παράδοσης.

Κατά την περίοδο των νεοσυμβολιστικών και νεορομαντικών πειραματισμών, όπου εισήχθησαν τα δυο είδη στον ελληνικό ποιητικό λόγο, παρατήσαμε τη δημιουργική πρόσληψή τους. Τόσο ο Γ. Θ. Σταυρόπουλος όσο και ο Ν. Χάγερ – Μπουφίδης και ο Παύλος Κριναίος Μιχαηλίδης, παρότι οι προσπάθειες τους απηχούν τη διάθεση πειραματισμού με



την οποία προσπάθησαν να μεταλαμπαδεύσουν μια νεωτερική για τα ευρωπαϊκά δεδομένα φόρμα στον ελληνικό ποιητικό λόγο, στοχεύοντας παράλληλα να αποκομίσουν την αίγλη των πρωτοπόρων μοντερνιστών ποιητών, εκ του αποτελέσματος αποδεικνύεται ότι κατάφεραν να αποδώσουν πιστά το πνεύμα των μιμητικών τους γαλλικών και αγγλικών προτύπων και σε πολλές περιπτώσεις να τα ξεπεράσουν. Άλλωστε, συγκρίνοντας τη μηδαμινή ποσοτικά παραγωγή των Ελλήνων ποιητών με τα αντίστοιχα ποιήματα του Βοιάνς και του Πάουντ, κανείς δεν μπορεί να εκφράσει την άποψη ότι υστερούν. Αντίθετα, σε πολλές περιπτώσεις αναπαριστούν πιστότερα το πνεύμα της ιαπωνικής φόρμας. Γενικότερα, όμως, τα χάικου των ποιητών του μεσοπολέμου φανερώνουν τη διάθεση φυγής από τα τετριμμένα πρότυπα του παρελθόντος και μια τάση προς αποδυνάμωση των συμβόλων με την παράλληλη στροφή προς τα στιγμιότυπα και τις μεμονωμένες στιγμές – εικόνες της καθημερινότητας. Η αρχή της έμπνευσης βρίσκεται στις αναπαραστάσεις του ελληνικού φυσικού τοπίου, ενώ τα περισσότερα χάικου προδίδουν τις επιδιώξεις των δημιουργών στο να ταυτίσουν κοινές αναπαραστάσεις της εξωτερικής πραγματικότητας με τον εσωτερικό συναισθηματικό παλμό του ανθρώπου. Τεχνικά μπορεί να βρίσκονται μακριά από την τήρηση των κανόνων, ωστόσο πρόδηλα είναι τα αισθητικά εργαλεία του κάθε ποιητή. Ρεαλιστικότερα και εντελώς απομακρυσμένα από τον συμβολισμό φαίνονται τα χάικου του Γ.Θ. Σταυρόπουλου, όπως αντίστοιχα και τα χάικου του Ν. Χάγερ Μπουφίδη στα οποία διακρίνονται κάποιες μετασυμβολιστικές τάσεις. Πιο κοντά στον ιμπρεσιονισμό και στις εικονιστικές παραστατικές τέχνες βρίσκονται τα χάικου του Παύλου Κριναίου, απηχώντας τις αισθητικές προτιμήσεις της δεύτερης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Με την ποιητική «γενιά» του '30 οι ιαπωνικές φόρμες καθιερώνονται ως είδη του ποιητικού λόγου. Από τον Σεφέρη στον Αντωνίου και με διάμεσο τον Λορεντζάτο, ο ελληνικός ποιητικός λόγος αποκτά την ατόφια αναγνωστική αίσθηση που προσφέρουν τα κλασικά ιαπωνικά πρότυπα. Ο Σεφέρης, όπως αντίστοιχα ο Πάουντ, εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες που του προσφέρει το χάικου, όχι φυσικά με στόχο να προσφέρει στο ελληνικό κοινό άλλη μια εκδήλωση των ευρωπαϊκών ποιητικών νεωτερισμών. Ο συμπυκνωμένος λόγος της φόρμας γίνεται το εργαλείο που χρησιμοποιεί για να μεταφέρει τις υπαρξιακές του αγωνίες μέσα από την εκμετάλλευση πρωτόγνωρων τεχνικών, οι οποίες προσφέρουν μια διαφορετική αναγνωστική αίσθηση. Ο Σεφέρης μπορεί να ακολουθεί πιστά την προσωδία, ωστόσο εμφατικά παίρνει απόσταση από την αναπαραγωγή του περιεχομένου των πλείστων χάικου της κλασικής παράδοσης. Στόχος του ποιητή φαίνεται πως είναι να προβάλλει εντός της περιεκτικής φόρμας τον μυθοποιημένο κόσμο των μεγαλύτερων ποιημάτων του, επιδιώκοντας το ακαριαίο



του ανθρώπινου στοχασμού. Στον ίδιο δρόμο θα βαδίζει και ο Λορεντζάτος, βλέποντας το χάικου ως παιχνίδι, η διδακτική αξία του οποίου μπορεί να προσφέρει είτε μέσα από την προβολή του σοβαρού είτε του χιουμοριστικού σημαντικά διδάγματα για την ανθρώπινη ύπαρξη, τα οποία όλα εκκινούν από τις μεταφυσικές υπαρξιακές ανησυχίες του.

Με την παραγωγή του Αντωνίου, η ελληνική ποίηση γνωρίζει για πρώτη φορά το πιο ικανοποιητικό δείγμα οριενταλιστικής ποίησης. Ο συνδυασμός του πραγματικού με το ονειροφανταστικό και του εξωτισμού με το ελληνικό μεσογειακό τοπίο δημιουργεί μια περιεργη αίσθηση συγκρασμού της ανατολικής με τη δυτική πολιτισμική παράδοση. Στα πλείστα χάικου και τάνκα του Αντωνίου δρομολογούνται αναπαραστάσεις της φύσης που παρουσιάζονται άλλοτε ως προϊόντα της στοχαστικής ενατένισης του ποιητή και άλλοτε ως μνήμες και αντανάκλασεις της πραγματικότητας, στοχεύοντας στην ανάδειξη της συγκινησιακής φόρτισης της στιγμής. Πρόδηλο είναι το ενδιαφέρον του ποιητή να εντυπωσιάσει μέσω της σύγκρουσης παράδοξων αντιθετικών εικόνων που σαγηλεύουν τον νου με τη ζωντάνια και παραστατικότητα που αποπνέουν. Οι εικόνες του Αντωνίου μοιάζουν σαν τις κινούμενες βορτικιστικές εικόνες του Πάουντ, οι οποίες αναδεικνύουν την αέναη κίνηση των ιδεών.

Το πιο σημαντικό έγκειται στην προσπάθεια των ποιητών να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον, σχέση που σε μεγάλο βαθμό έχει καταστρατηγηθεί από τη μεταφυσική αποτύπωσή του από τους συμβολιστές και ρομαντικούς ποιητές των προηγούμενων γενιών. Η εικαστική διάθεση που χαρακτηρίζει τους ποιητές των πρώτων πειραματισμών βρίσκεται στα χάικου της γενιάς του '30 την ύψιστη τελειώσή της, όπως παρατηρούμε στα ύστερα αριστοτεχνικά χάικου της Μάτσης Χατζηλαζάρου. Η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, η ταχύτητα των νέων καιρών και οι πειραματισμοί των τεχνών πάνω στην απεικόνιση του αποσπασματικού μοντέρνου κόσμου παίρνουν σάρκα και οστά στα χάικου αυτής της γενιάς, δημιουργώντας μικρογραφίες ζωγραφικών πινάκων, σκίτσα ή απεικονίσεις φευγαλέων εντυπώσεων της στιγμής και της ψυχοσύνθεσης των δημιουργών.

Στα χάικου των ποιητών της Α' και Β' μεταπολεμικής γενιάς, ενώ παρατηρείται η τάση αξιοποίησης του παραδείγματος της προηγούμενης γενιάς, η συνολική παραγωγή δίνει την αίσθηση μιας πιο γήινης και ρεαλιστικής αποτύπωσης των εικόνων της εξωτερικής πραγματικότητας. Η πηγή της έμπνευσης βρίσκεται στους κόλπους της μνήμης, όπου άμεσα βιώματα ξεπροβάλλουν για να περιγράψουν τις τραγικές συνέπειες του μεταπολεμικού κόσμου στον ψυχισμό των δημιουργών. Η εικαστική διάθεση παραχωρεί τη θέση της μπροστά στην νατουραλιστική αποτύπωση της στιγμής, με αποτέλεσμα το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα να κρίνεται πολλές φορές για τη ρητορεία, τον καταγγελτικό τόνο, τον σχολιασμό ή τον διδακτισμό



που απηχεί. Στα χάικου αυτής της γενιάς αποτυπώνεται η αγωνιώδης προσπάθεια ανεύρεσης διεξόδου από το αλλοτριωτικό αστικό κλίμα της εποχής. Ως εκ τούτου, η καταφυγή στη φύση αποτελεί βασική διεξόδο των ποιητών, οι οποίοι αναζητούν τη χαμένη γαλήνη και ηρεμία για να απαλύνουν το νου και την ψυχή τους από τα ασφυκτικά δεσμά της συνειδητά αλλοτριωμένης ύπαρξης, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται στην ποίηση του Ανέστη Ευαγγέλου.

Αποστάγματα μεσογειακού βάθους, λυρικής ευαισθησίας και πλούσιας εικονοποιίας είναι τα χάικου του Γιώργη Παυλόπουλου, απηχώντας εν γένει το γαλήνιο πνεύμα μιας ώριμης ποιητικής φωνής που βρίσκεται μακριά από το αστικό κέντρο. Τα χάικου του ξαναβλέπουν τον κόσμο της φύσης μέσα από μια εφηβική σχεδόν ματιά, που αντικατοπτρίζει και το νεανικό παλμό πολλών ερωτικών χάικου του. Η ίδια δυναμική πρόσληψη της φόρμας στα χρόνια των νεοφαρμακολαστικών πειραματισμών, παρατηρείται και στα χάικου και *Graffiti* του Τάσου Κόρφη, όπου μέσα στον περιορισμένο χώρο των δεκαεπτά συλλαβών, ο ποιητής αναζητά καταφύγιο στη φύση σε μια προσπάθεια ανεύρεσης της ψυχικής του γαλήνης. Αισθήματα μόνωσης και μελαγχολίας προβάλλουν στην ώριμη βιολογική και ποιητική ηλικία του ποιητή, ο οποίος αναζητά διεξόδο στην τέχνη για να ξεφύγει από τις οδυνηρές μνήμες που τον καταδιώκουν. Πιο πρόσχαρα, στοχαστικά, χιουμοριστικά, αφοριστικά, αλλά άκρως νεωτεριστικά είναι τα *Graffiti* του, τα οποία αντανακλούν τη θεωρητική πρόσδεση του ποιητή στο έργο του Πάουντ και τη διάθεση αποδόμησης του στίχου με τη στροφή στην ελληνική ποιητική λυρική ευαισθησία από την νεότερη ποιητική γενιά.

Εντελώς ιδιότυπη είναι η περίπτωση των χάικου Γιώργου Γεωργίου, ο οποίος αξιοποιεί τη φόρμα με σκοπό να προβάλλει στον μικρόκοσμό της τις ποικίλες εκδοχές των υπαρξιακών του αναζητήσεων για τη ζωή μετά θάνατον. Κοντά και μακριά από τον Σεφέρη, τα ελληνοκεντρικά χάικου του ποιητή με την ερμητικότητα και τη σκοτεινότητά τους ξεπερνούν κατά πολύ ακόμη και τη δυτική πρόσληψη του είδους, παρουσιάζοντας μια νέα, άκρως εμπνευσμένη από φιλοσοφικές αρχές εκδοχή της φόρμας.

Τέλος, τα δυο ιαπωνικά ήδη γνωρίζουν τη μεγαλύτερη διάδοσή τους μέσα από της ποιητικές συλλογές της «γενιάς» του '70. Το χάικου και το τάκνα, όντας φόρμες που διέπονται από αυστηρούς εξωτερικούς κανόνες, θα αποτελέσουν μέρος της παραγωγής αυτής γενιάς, η οποία ξανακοιτάζει νοσταλγικά τις παραδοσιακές στιχουργικά φόρμες στην προσπάθεια να βρει νέους τρόπους ποιητικής έκφρασης πέρα από τον ελεύθερο στίχο. Η νεοφορμαλιστική τάση που εκδηλώθηκε στην Ευρώπη και στην Αμερική ήρθε μετά από μια περίοδο αμφισβήτησης των εξαντλημένων δυνατοτήτων του ελεύθερου στίχου. Αρκετοί ποιητές στις αρχές της δεκαετίας του '70 κατέβαλαν προσπάθειες διάλυσης της παραδοσιακής λειτουργίας του



ποιητικού λόγου είτε δημιουργώντας αποσπασματικούς και θραυσματικούς στίχους απηχώντας το κλίμα της εσωτερικής διάλυσης του ατόμου είτε επιστρέφοντας στις παραδοσιακές στιχουργικές φόρμες, βλέποντας άλλοι νοσταλγικά τις δυνατότητες των ποικίλων ειδών της ποιητικής παράδοσης και άλλοι με διάθεση παρώδησης αυτών των σχημάτων στα πλαίσια της γενικής αμφισβήτησης της εποχής.

Το παράδειγμα των προηγούμενων γενεών θα ακολουθήσει μια σειρά ποιητών, όπως ο Γιώργος Βέης απηχώντας τους κοινωνικούς προβληματισμούς του Ευαγγέλου και ο Νίκος Β. Λαδάς ακολουθώντας το παράδειγμα των υπαρξιακών αναζητήσεων του Σεφέρη. Στο κλίμα διάλυσης και αμφισβήτησης κινούνται τα ανατρεπτικά χάικου του Νάσου Βαγενά. Καταστρατηγώντας κάθε εξωτερικό κανόνα της φόρμας, ο ποιητής πραγματοποιεί μια προσπάθεια συγκερασμού των ιαπωνικών φιλοσοφικών και αισθητικών αρχών του χάικου με την ελληνική λυρική παράδοση και τη μουσικότητα του ομοιοκατάληκτου στίχου, αποτυπώνοντας όλη την καλλιτεχνική του αγωνία για την επαναμάγευση του ποιητικού λόγου. Λιγότερο ανατρεπτικός, ο Μιχάλης Γιαννάς, θα αξιοποιήσει σιωπηρά τις αρετές που του προσφέρουν οι ιαπωνικές φόρμες για να προβάλει το προσωπικό του όραμα και τις ατομικές του αισθητικές προτιμήσεις. Στα ολιγόστιχα ποιήματά του, η φύση αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο αναπαρίσταται ο μικρόκοσμος της φυσιολατρικής λυρικής ποιητικής του. Η ελληνική γη και οι έμφυχοι οργανισμοί επανέρχονται στα ποιήματά του είτε μέσω των μηχανισμών της μνήμης είτε μέσω της φαντασίας για να σκιαγραφήσουν τις πιο ασήμαντες - φαινομενικά - πτυχές που απαρτίζουν την πατρογονική γη, η παρουσία των οποίων είναι στοιχειώδους σημασίας για τη ρεαλιστική αναπαράστασή της. Ο έρωτας, η γυναικεία παρουσία, η τρυφερή σχέση με τη φύση και την πατρίδα είναι τα βασικά θέματα που στοιχειοθετούν την πλούσια εικονοποιία του ποιητή, ο οποίος με τον στοχασμό και απαλλαγμένος από οποιεσδήποτε μορφικές συμβάσεις στοχεύει στην άμεση μετάγχιση της εσωτερικής του συγκίνησης στον αναγνώστη.

Απόλυτα πιστοί στους εξωτερικούς κανόνες της φόρμας θα σταθούν δυο ποιητές της γενιάς, ο Αργύρης Χιόνης και ο Χρήστος Τουμανίδης. Τα χάικου και τάνκα του Χιόνη απεικονίζουν μια φύση σιωπηρή, η οποία βαθμηδόν περικλείει στον πυρήνα της όλους τους θεματικούς άξονες της εσωτερικής αγωνίας του δημιουργού. Σε μια ανάπλαση των συνηθέστερων κοινών αναπαραστάσεων από τον κόσμο της φύσης, ο ποιητής παρουσιάζει μια παραγωγή που δείχνει να σέβεται της φιλοσοφικές αρχές των δύο φορμών, μεταφυτεύοντας στις δυνατότητές τους εικόνες παρμένες από την ελληνική γη, οι οποίες λειτουργούν μεταφορικά για να αναδείξουν τις υπαρξιακές αγωνίες και τις αυτοαναφορικές διαθέσεις του ποιητικού υποκειμένου. Αιχραφώς θιασώτης της αναβίωσης του αυθεντικού ιαπωνικού είδους και



επηρεασμένος από την ολιγόστιχη ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, ο Χρήστος Τουμανίδης στα λιγοστά χάικου του έργου του θα αποτυπώσει τον κόσμο της άμεσης εμπειρίας του, δίνοντας έμφαση στη λιτή, απλή και λυρικά χρωματισμένη αποτύπωση των στοχασμών του.

Τέλος, η παρούσα εργασία κλείνει με τη νεωτερική πρόσληψη της φόρμας μέσα από τα χάικου του Γιάννη Πατίλη, ενός πρωτότυπου συγκερασμού κινηματογραφικών, εικαστικών, φωτογραφικών και τυπογραφικών τεχνικών που προσφέρουν την αναγνωστική εμπειρία μιας σχεδόν αφηγηματικά γραμμικής πορείας μιας ερωτικής σχέσης, η οποία πάλλεται από συναισθηματικό παλμό.

Με την παρούσα επισκόπηση επιδιώχθηκε η γνωριμία με τις τεχνικές και τις φιλοσοφικές αρχές που διέπουν τις δυο ιαπωνικές φόρμες, οι οποίες μετρούν σχεδόν ένα αιώνα ζωής στον ελληνικό ποιητικό λόγο. Τα χάικου και τα τάνκα των πέντε περασμένων ποιητικών γενεών απηχούν τους εσωτερικούς προβληματισμούς των δημιουργών τους και τις αισθητικές και θεματικές συμβάσεις κάθε εποχής, καθώς εντάσσονται δυναμικά στην ιστορία του νεοελληνικού ποιητικού λόγου, ως αυθεντικές ποιητικές δημιουργίες, οι οποίες δεν υστερούν σε τίποτα από τις μεγαλύτερες συνθέσεις των δημιουργών τους. Η ελαστικότητα αξιοποίησης των δυο μορφών ποίησης και ειδικότερα από ποιητές με συμπαγείς αισθητικές αρχές, είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο η μεταμορφωτική δύναμη του μικροσκοπικού αυτού ποιητικού χώρου μπορεί να προσφέρει υψηλές στιγμές αισθητικής συγκίνησης. Αν υπάρχει ένας λόγος που ένας ποιητής επιλέγει να εκφραστεί μέσα από τον συμπυκνωμένο ακαριαίο στοχασμό του δεκαεπτασύλλαβου ποιήματος είναι η δυνατότητα μικρογράφησης της εξωτερικής πραγματικότητας και η συμπερίληψη των βαθύτερων αξιών που διέπουν την ανθρώπινη ύπαρξη. Η οικουμενική αυτή διάσταση του ιαπωνικού ποιητικού λόγου είναι και η βασική αιτία της τεράστιας άνθισης των δυο ειδών σε κάθε γωνιά του πλανήτη.



---

 Βιβλιογραφικός Κατάλογος Αναφορών
 

---

**ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΑΝΑΦΟΡΩΝ - ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ**

Αντωνίου, Ι.Δ., *Ποιήματα*, (επιμ.) Κωστοπούλου, Εύα, Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού – Ερμής 2009

, *Χάι-Κάι και Τάνκα*, Αθήνα: Ερμής 1972

Βαγενάς, Νάσος, *Βιογραφία: Ποιήματα 1974-2014*, Αθήνα: Κέδρος 2015.

Βέης, Γιώργος, *Φόρμες και άλλα ποιήματα (1970-1973)*, Αθήνα: Κούρος, 1974.

Γεωργούσης, Γιώργος, *Πλευρικοί Φανοί.66 ελληνικά χαιϊκού*, Λευκωσία: Αιγαίον 2016.

, *Νερό κι αλάτι. 60 ελληνικά χαιϊκού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2007.

, *Σήματα Καπνού.66 Ελληνικά Χαιϊκού*, Αθήνα: Διάττων 2006

, *Καθοδική Λυχνία. 60 Ελληνικά Χαιϊκού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2006.

, *Η λήκωθος των μύθων. 96 Ελληνικά χαιϊκού*, Αθήνα: Εριφύλη 2004

, *Ο λόκος των άστρων.84 ελληνικά χαιϊκού*, Αθήνα: Εριφύλη, 2004

Γκανάς, Μιχάλης, *Ποιήματα (1978 – 2012)*, (επιμ.) Γκανά Πόπη, Αθήνα: Μελάρι 2013

, *Στίχοι: Μιχάλης Γκανάς*, Αθήνα: Μελάρι, 2002.

Ευαγγέλου, Ανέστης, *Τα ποιήματα (1956-1993)*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΚΑΠΙΑΝΙ 2007

, *Τα Χαι-Και*, Αθήνα: Κέδρος 1978

Ίσσαντρος, Άρις [Χάγερ – Μπουφιδης, Νικόλαος], «Πέντε Χάι-Κάι», *Νέα Τέχνη*, Β, 3-6 (Μάρτιος – Ιούνιος 1925), 40.

Καψάλης, Διονύσης, *Ακόμη μια φορά*, Αθήνα: Άγρα 1991

Κόρφης, Τάσος, *Ποιήματα – Β'*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1997.

, *Μονόστιχα, 153 Graffiti*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1992

, *Παυσίλυπα: Σονέτα και Χαιϊκου*, Αθήνα: Πρόσπερος, 1987

, *Ποιήματα*, Αθήνα: Πρόσπερος 1983.

, *Λαϊκά Δίστιχα – Σειρά Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Πρόσπερος 1977





Κριναίος – Μιχαηλίδης, Παύλος, «Χάι-Κάι», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 42 (12 Δεκεμβρίου 1926), 2.

Λαδάς, Β. Νίκος, *Άπαντα: Ι Ποιητικά*, (πρόλ.) Φωστιέρης Αντώνης, (επιλογικά σχόλια) Νιάρχος, Θ. Θανάσης, Αθήνα: Καστανιώτης, 1994

, *Χάι-Κάι*, (πρόλ. – επιμ.) Νικορέντζος Δημήτρης, Αθήνα: Μαυριδής 1983

Λορεντζάτος, Ζήσιμος, *Ποιήματα. Μικρά Σύρις – Αλφαβητάρι – Συλλογή*, (επιμ.) Τριανταφυλλόπουλος Δ.Ν. , Αθήνα: Ίκαρος 2006.

, *ΑΙΦΑΒΗΤΑΡΙ. haiku.*, Αθήνα: τυπ. Αδελφών Ταρουσόπουλου / Νέο Φάληρο 1969

Πατίλης, Γιάννης, *Εικόνες από μια νέα. Σαν Χάικου*, (σχέδια) Νικοπούλου, Ηρώ, Αθήνα: Gutenberg, <sup>2</sup>2016.

, *Ταξίδια στην ίδια πόλη (Ποιήματα 1970-1990)*, Αθήνα: Ύψιλον/ βιβλία, <sup>2</sup>2000.

, *Γραφέως Κάτοπτρον*, Αθήνα: Ύψιλον/ βιβλία, 1989.

Παυλόπουλος, Γιώργης, *Ποιήματα 1943-2008*, Κριτσέλη Γιώτα (επιμ.), Αθήνα: Κίχλη 2017

, *Τριαντατρία Χαϊκού*, Αθήνα: Στιγμή, 1990

Ρίτσος, Γιάννης, *Ποιήματα (1976 -1977), ΙΓ'*, (επιμ.) Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Αθήνα: Κέδρος, 1999.

, *Ποιήματα (1975 -1976), ΙΒ'*, (επιμ.) Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Αθήνα: Κέδρος 1997.

, *3X111 Τρίστιχα*, Αθήνα: Κέδρος, 1987.

, *Μονόχορδα*, Αθήνα: Κέδρος, <sup>3</sup>1980

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, (επιμ.) Δασκαλόπουλος Δημήτρης, Αθήνα: Ίκαρος <sup>10</sup>2014

, *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, Αθήνα: Τυπογραφείο Στεφ. Β. Ταρουσόπουλου, Μάρτης 1940

Σταυρόπουλος, Γιώργος, «Τρίστιχα», *Λυκαβηττός*, Α, 1 (Μάρτιος 1925), 15-17.

Τουμανίδης Χρήστος, *Από το Βάθος της Αιτίας: Ποιήματα (1978 – 2005)*, Αθήνα: Κουκίδα, 2018.

, *Πάνω σε μια χορδή*, (εικονογράφηση) Ζάχου Ευθυμία, Αθήνα: Έναστρον 2017.

και Μίρτα Τζίλι Τζίλι, *Αθήνα – Μπουένος Άιρες (Χαϊκού) – Δίγλωσση Έκδοση*, (μτφρ.) Λαλιώτης, Βασίλης, Αθήνα: Ενδυμίων 2015.

και Μιλανώβ Καλλούπι και Νάσε Γιοργιάκι, *3X17X3 (Διάλογος για τρεις, με τον τρόπο του χαϊκού)*, Αθήνα: Ενδυμίων, <sup>2</sup>2015.



Κουκκίδα<sup>2</sup>2014.

,Οι Ελεγείες της Ανατολής, (επιμ.) Δημόπουλος Δημήτρης, Αθήνα: και Μιλανώβ Καλλούπι, *Η Γέφυρα των στίχων (χαικού) Δίγλωσση Έκδοση*, (επιμ.) Μέλιος Ηλίας, Αθήνα: Ελληνικός Κύκλος Χαϊκού, 2009.

, *Κεριά Θυέλλης* (χαικού), Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2005

Χατζηλαζάρου, Μάτση, «21 τριστιχα», *Η Λέξη*, 11 (Γενάρης 1982), 24-25

Χιόνης, Αργύρης, *Ότι περιγράφω με περιγράφει: Ποίηση Δωματίου*, Αθήνα: Γαβριηλίδης 2011

, *Ιδεογράμματα: Χαϊκού και Τάνκα*, Θεσσαλονίκη: τα τραμάκια 1997.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος, *Μικρά Ποιήματα*, Θεσσαλονίκη: Ιανός<sup>7</sup>2016

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Addiss, Stephen, *The Art of Haiku: Its History Through Poems and Paintings by Japanese Masters*, Boston & London: Shambhala Publications, 2012

Aitken, Robert, *A Zen Wave: Basho's Haiku and Zen*, (προολ.) Merwin, S. W., Washington, D.C.: Shoemaker & Hoard,<sup>2</sup>2003.

Arrowsmith, Rupert Richard, “The Transcultural Roots of Modernism: Imagist Poetry, Japanese Visual Culture, and the Western Museum System”, *Modernism/modernity*, 18 (1) January 2011, 27-42

, *Modernism and the Museum: Asian, African and Pacific Art and the London Avant-Garde*, Oxford: Oxford University Press, 2011

Barthes, Roland, *Η επικράτεια των σημείων*, (μτφρ.) Κατερίνα Παπαϊακώβου – Γιάννης Κρητικός, Αθήνα: Ράππα/ Κέδρος,<sup>2</sup>1984.

Baty, Thomas, “Literary Introduction of Japan to Europe”, *Monumenta Nipponica*, 7(1951), 24-39.

Beasley, G.W., «Japanese Castaways and British Interpreters”, *Monumenta Nipponica*, 46 (1991), 91-103.

., “The Language Problem in the Anglo-Japanese Negotiations of 1854, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13 (1950), 746-758

Beichman, Janine, *Masaoka Shiki*, Tokyo: Kodansha International, 1986

Blyth, H. R., *Japanese Life and Character in Senryu*, Tokyo: Hokuseido Press, 1960

, *Edo Satirical Verse Anthologies*, Tokyo: Hokuseido Press, 1961



, *Haiku: 1. Eastern Culture, 2.Spring,3.Summer – Autumn, 4. Winter*, Tokyo: Hokuseido, 1952.

Bogel, V. Fredric, *New Formalist Criticism: Theory and Practice*, London: Palgrave Macmillan, 2013,

Conant, P. Ellen, 'Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation in International Exhibitions 1862-1910', in Tomoko Sato and Toshio Watanabe (eds.), *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, London : Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery and the Setagaya Art Museum, 1991, 81-92

Connaughton, Richard, *The War of the Rising Sun and the Tumbling Bear—A Military History of the Russo-Japanese War 1904–1905*, Λονδίνο 1988.

Cooper, Michael, *The Southern Barbarians: The first Europeans in Japan*, Tokyo: Kodansha, 1971

Cortazzi, Sir Hugh, *Japan in late Victorian London: The Japanese Village in Knightsbridge and The Mikato*, 1885, Norwich: Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, 2009.

Crowley, A. Cheryl, *Haikai Poet Yosa Buson and the Basho Revival*, Leiden: Brill, 2007

Demoor, Marysa & Morel Frederick, "Laurence Binyon and the Modernists: Ezra Pound, T.S. Eliot and T.F. Marinetti", *English Studies* (November 2014), 1-26

Eidelberg, Martin, 'Bracquemond, Delâtre and the Discovery of Japanese Prints', *Burlington Magazine*, 123 (1981), 221-227.

Ewick, David, "Ezra Pound and the Invention of Japan, I", *Essays and Studies in British and American Literature (Tokyo Woman's Christian University)*, 63 (March 2017), 13-39

, "Orientalism, Absence, and Quick-Firing Guns: The Emergence of Japan as a Western Text", *Journal of the Institute of Policy and Cultural Studies (Chuo University)*, 7 (2004), 90-91.

, "Strange Attractors: Ezra Pound and The invention of Japan, II", *Essays and Studies in British and American Literature (Tokyo Woman's Christian University)*, 64 (2018), 1-40.

Gianvito, John (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, (gen. ed.) Brunette, Peter, Mississippi: University Press of Mississippi - Jackson, 2006.

Gioia, Dana, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, St Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1992

, "Can Poetry Matter", *The Atlantic Monthly*, (May 1991), url: <https://www.theatlantic.com/> (Τελευταία προσπέλαση: 05/02/2019).

Giroux, Joan, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1974.



- Golonlin, V., *Narrative of my Captivity in Japan*, London: Colburne, 1818.
- Gomez de la Serna, Ramon, *Greguerias*, (μτφρ. – εισ.) Λαλιώτης Βασιλῆς, Αθήνα: Σμίλη 1994.
- Hakutani, Yoshinobu, *Haiku and Modernist Poetics*, New York: Palgrave/Macmillan, 2009
- Hatcher, John, *Laurence Binyon: Poet, Scholar of East and West*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Higginson, J. William, *Haiku World: An International Poetry Almanac*, Tokyo: Kodansha International, 1996.
- & Harter, Penny, *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*, New York: McRraw-Hill Book Company, 1985
- Iriye, Akira, “Japan’s Drive to Great- Power Status”, στο *The Cambridge History of Japan: Volume 5 – The nineteenth century*, (ed.) Jansen B. Marius, Cambridge: Cambridge University Press 1989, 721-782
- Karatani Kôjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, (trans) Brett de Bary and others, Durham: Duke University Publications, 1993.
- Kato, Shuichi, *A History of Japanese Literature: From the Manyôshu to Modern Times*, (trans. – ed.) Sanderson, Don, England: Bookcraft, Midsomer Norton, Avon, 1997.
- Keene, Donald, *Dawn to the West*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984.
- , *World Without Walls: Japanese Literature of the Premodern Era (1600-1867)*, New York: Columbia University Press, 21993.
- Kenner, Hugh, *The poetry of Ezra Pound*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1951
- , *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles: University of California Publications, 1971
- Kerouac, Jack, *Οι αλήτες του Ντάρμα*, (εισ.-μτφρ.) Παπά Εύη, Αθήνα: Αίολος, 1986.
- , *Book of Haikus*, (επιμ.- εισ.), Weinreich, Regina, New York: Penguin Putnam Inc, 2003.
- , *Ρεμπώ και 18 χάικου*, (μτφρ.) Λειβαδάς, Γιάννης, (επιμ) Ζηλάκος Βασίλης, Αθήνα: Κουκούτσι, 2015.
- , *Στο δρόμο*, (μτφρ.) Νικολοπούλου, Δήμητρα, Αθήνα: Πλέθρον, 1984
- Kiuchi, Toru, *American haiku: New Readings*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2018
- Knox, Alexander, “Japan”, *Edinburgh Review*, 96 (1852), 181-200.



Lanoue, G. David, “The Haiku Mind: Issa and Pure Land Buddhism”, *The Eastern Buddhist*, 2 (2008), 159-176

Levinson, Marjorie, *What Is New Formalism? Publications of the Modern Language Association of America*, 122, 2 (March 2007), 558–569

Massarella, Derek, *A World Elsewhere: Europe’s Encounter with Japan in Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New Heaven: Yale University Publishing, 1990

McPhillips, Robert, «The New Formalism and the Revival of the Love Lyric» στο Finch, Annie (ed.), *After New Formalism, Poets on Form, Narrative, and Tradition*, Ashland: Story Line Press, 1999, 79-88.

\_\_\_\_\_, *The New Formalism: A Critical Introduction (Expanded Edition)*, Cincinnati: Textos Books, 2005.

Miner, Earl, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1958

Miyoshi, Masao, *As we saw them: The First Japanese Embassy to the United States*, London: Kodansha, 1994.

Noguchi, Yone, *The Spirit of Japanese Poetry*, London: John Murray, 1914.

Pound, Ezra, *Βορτιστικό Μανιφέστο*, (μτφρ.) Παπαντωνόπουλος Μιχάλης, Αθήνα: Κοβάλτιο 2016.

\_\_\_\_\_, “As for Imagism”, *New Age*, 14 (1915), 349.

\_\_\_\_\_, “Vortex”, *Blast*, 1(20 June 1914), 153-154.

\_\_\_\_\_, “Vorticism”, *Fortnightly Review*, 573 (1914), 461-471.

\_\_\_\_\_, *Lustra*, (μτφρ.) Κόρφης, Τάσος, Αθήνα: Πρόσπερος, 1977

\_\_\_\_\_, *Ποιήματα: Ripostes - Lustra - Cathay*, (μτφρ.) Κόρφης, Τάσος, Αθήνα: Πρόσπερος 1987.

\_\_\_\_\_, “VORTEX”, (μτφρ.) Μπλάνας Γιώργος, *Ta Ποιητικά*, 11 (2013), 12-18.

Reichhold, Jane, *Enjoying Haiku: A Hands-on Guide*, Tokyo: Kodansha International, 2002.

Santoka, Taneda, *For All My Walking: Free Verse Haiku of Taneda Santoka*, (μτφρ. Watson Burton), New York: Columbia University Press, 2003

\_\_\_\_\_, *Mountain Tasting: Zen Haiku by Santoka Taneda*, (μτφρ. Stevens John), New York: Weatherhill, 1980

\_\_\_\_\_, *Santoka: Grass and Tree Cairn*, (μτφρ. Hiroaki Sato), Winchester, Va.: Red Moon Press, 2002.



Sato, Hiroaki, *One Hundred Frogs From Renga to Haiku to English*, New York & Tokyo: Weatherhill, 1983

Sherrard, Philip, «Ζήσιμος Λορεντζάτος: τα κρίσιμα χρόνια. Μια προσωπική ανάμνηση», στον τόμο: *Αντί χρυσέων – Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, Αθήνα: Δόμος – Βικελαια Δημοτική Βιβλιοθήκη 1995, 49-61

Stavridis, T. Stavros, “The Japanese at Smyrna: September 1922”, *American Hellenic International Foundation’s Policy Journal*, 7 (Spring 2016), 1-5.

Swartz, Leonard, William, “Japan in French Poetry”, *PMLA*, 40, 2 (June 1925), 435-449.

Theile, Verena & Tredenick (eds.), Linda, *New Formalisms and Literary Theory*, London: Palgrave Macmillan, 2013.

Ueda, Makoto, *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Leiden: Brill, 2004

, *The Path of Flowering Thorn: The Life and Poetry of Yosa Buson*, Stanford, Calif: The Stanford University Press, 1998

Villedart E., *Η Ιαπωνία – ήτοι γεωγραφική, ιστορική, κοινωνική, διοικητική περιγραφή της χώρας, νομοθεσία, θρησκεία, ήθη και έθιμα των ιθαγενών κλπ.*, (μτφρ.) Λαζαριδης, Λάζαρος, Κωνσταντινούπολη: Ιππ. Γ. Μαργαρίτη, 1883.

Watanabe, Toshio “The 1862 International Exhibition in London”, in *High Victorian Japonisme*, Bern: Lang, 1991, 89-94.

Weisberg, Gabriel, ‘Félix Bracquemond and Japonisme’, *Art Quarterly*, 32 (1969), 57-68

, ‘Japonisme: Early Sources and the French Printmaker, 1854-1882’, in *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975, 1-19.

Whitman, Walt, *Leaves of Grass: A textual Variorum*, New York: New York UP, 1980

Wilde, Oscar, “The Decay of Lying” in *De Profundis and Other Writings*, Harmondsworth: Penguin, 1986

Wiley, Booth Peter, *Yankees in the Land of the Gods*, New York: Viking, 1990

Yassuda, Kenneth, *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*, Boston, Rutland, Vermont & Tokyo: Tuttle Publishing, 2001 .

Zolbrod, Leon, “The Busy Years: Buson’s Life and Work, 1777”, *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 4, 3 (1988), 53-81.



- Άγρας, Τέλλος, «Αυτοβιογραφία», *Νέα Εστία*, ΛΕ', 400 (1 Φεβρουαρίου 1944), 190-191.
- Αϊζενστάιν, Μ. Σεργκίε, *Η Μόρφη του Φιλμ*, (μτφρ.) Παναγιωτόπουλος Νίκος και Σφήμας Κώστας, τ. Α, Αθήνα: Αιγόκερως, 2003.
- Αλεξάκης, Ιωάννης, *Ιαπωνία και Κίνα: γεωγραφική και ιστορική ανασκόπησης*, Ηράκλειο Κρήτης: Σπύρ. Δ. Αλεξίου, 1938.
- Ανδρεάδης, Α., «Οι Ιάπωνες και η Ιαπωνία», *Νέα Εστία*, Ε', 98 (15/01/1931) 63-70, Ε', 99 (1/02/1931), 125-133, Ε', 100 (15/2/1931), 188-194, Ε', 101 (1/03/1931), 235-242 και Ε, 102 (15/03/1931), 288-297.
- Ανθολογία, *132 Γιαπωνέζικα Χαϊκού*, (εισ. – μτφρ. – σχολ.) Θεοφανοπούλου Ρούμπη, Αθήνα: Πρόσπερος, 1986, 15.
- Ανθολογία, *Ανθολογία Ελληνικού Χαϊκού*, (επιμ.) Τουμανίδης Χρήστος, (εις.) Φραγκόπουλος, Δ. Θ., (εικαστική απόδοση) Νικοπούλου Ηρώ, Αθήνα: Δελφοί 1995 και
- Ανθολογία, *Η Ελληνική ποίηση, Στ' – Η Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά*, (επιμ.) Παπαγεωργίου, Γ. Κώστας, Αθήνα: Σοκόλης, 2002
- Ανθολογία, *Κλασική Ιαπωνική Ποίηση (7<sup>ος</sup> π.Χ. έως σήμερα)*, (εισ. – επιλ. – μτφρ. – σημ.) Ιωαννίδου Ι. Ελένη και Έξαρχος, Σ. Γεώργιος, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998, 60.
- Ανθολογία, *Παγκόσμια Ανθολογία Χαϊκού «Τα φύλλα στο δέντρο ξανά»*, (επιμ. – προλ.) Σαβίνα, Ζωή, (εισ.) Ushida Sono, (σχέδια) Αλέξανδρος, Αθήνα: Εκδόσεις 5+6, 2002.
- Αποστολάτος, Μάκης, «Γιώργος Γεωργούσης, *Ασκήσεις Τοπιογραφίας και Ο λόκος των άστρων*», *Ομπρέλα*, 65 (Ιούνιος – Αύγουστος 2004), 79-80
- Αποστολίδου, Βενετία, «Η ποίηση στο Facebook», <https://www.oanagnostis.gr>.
- Ασημακόπουλος, Κώστας, «Γνωριμία με την Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, Ξ', 120, 1419 (15/08/1986), 1073-1078 και, *Νέα Εστία*, Ξ', 120 1420 (1/09/1986), 1141-1147.
- Βαγενάς, Νάσος, «Η κρίση του ελεύθερου στίχου», *Νέα εστία*, τ. 149, 1734 (Μάιος 2001), 721 - 727
- , *Για ένα ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Αθήνα: Στιγμή, 1984.
- Βιστωνίτης, Αναστάσης, «Γιάννης Ρίτσος: Η αμεσότητα της εμπειρίας», *Το Βήμα*, 23 Ιανουαρίου 2015.
- Βογιατζόγλου, Η. Βάσος, «Οι πολλαπλές μεταμφιέσεις ενός πανικού: Γιώργος Γεωργούσης (Νύξεις και σκέψεις σε μια πραγματεία θανάτου)», στο *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούσης*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2007, 29-42.
- Γαλανάκης, Β. Αθανάσιος, «Η υπέρβαση και η παράβαση στον ερωτισμό και οι ειδολογικές “ακροβασίες” στο *Εικόνες από μια νέα. Σαν-χάϊ-κον* του Γιάννη Πατίλη» στο *Πρακτικά 9<sup>οο</sup>*



Συνεδρίου Μεταπτυχιακών & Υποψήφιων Διδασκόντων Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ (4-7 Οκτωβρίου 2017), Αθήνα: ΕΚΠΑ 2018, 289-296.

Γαργαντούδης Ευριπίδης, *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980 - 1997: Οι στιγμές του νόστου*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998.

, *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930 - 2006*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

, «Για το σύγχρονο ελεύθερο στίχο (Η επαναφορά των παραδοσιακών μετρικών σχημάτων)», *Ποίηση*, 1 (Άνοιξη 1993), 105 - 140.

, «Η ποιητική επίρρωση της ιθαγένειας», *Εντευκτήριο*, 13 (Δεκέμβριος 1990), 104-106.

, «Μορφολογικές Παρατηρήσεις στην ποίηση του Νάσου Βαγενά» στο *Νάσος Βαγενάς - Μελετήματα*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής 2004, 5-29.

Γεωργούσης, Γιώργος και Κανδύλας Θανάσης, «Συνομιλία του Γιώργου Γεωργούση με τον Θάνο Κανδύλα», *Πάροδος*, 20 (2008), 2459-2470,

Γούτης, Γιάννης, «Πές το με χαϊκού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 7/3/1993, 8-9

Γραμματίδης, Χρήστος, «Ο Γιώργος Σεφέρης του Στίβεν Κίνγκ», *elculture.gr*, (21/3/2017) Url: <https://www.elculture.gr/blog/article/> (Τελευταία Προσπέλαση, 02/02/2019)

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Η Λυρική Ποίησης των Ιαπώνων», *Τρις Αθηνών*, τ. 1897 – 1904, Ε', 6 (15 Φεβρουαρίου- 1 Μαρτίου 1904), 41-43.

Δημητρακάκης, Γιάννης, «Τέχνη και νεωτερικότητα. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος και η μοντέρνα λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 159, 1786 (Φεβρουάριος 2006), 231-246.

Ελληνικοϊαπωνικός Συλλόγος Αθηνών, *Ιαπωνία: Διαλέξεις 1932*, Αθήνα: Τυπογραφείον Σεργιάδη 1932

, *Ιαπωνία: Διαλέξεις 1934*, Αθήνα: Τυπογραφείον Σεργιάδη 1934

, *Λευκάδιος Χέρον*, Αθήνα: Τυπογραφείον Βιδώρη, 1934.

Ελύτης, Οδυσσέας, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος 1974.

Ζαρόκωστα, Κατερίνα, «Γιώργος Γεωργούσης, Πήλινη Φύση και Ο λόκος των άστρων», *Θητεία*, 99 (Ιούνιος 2003), 94-95

Θεοτοκάς, Γιώργος, «Οι ποιητές της θάλασσας», *Ορίζοντες* (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1944), 40.

Θεριανός, Σπύρος, «Χρήστου Τουμανίδη: Οι ελεγείες της Ανατολής», *Φρέαρ* (04/06/2015), Url: <http://frear.gr/?p=9832>

Keene, Donald, *Ιαπωνική Λογοτεχνία: Εισαγωγή για Αναγνώστες από τη Δύση*, (μτφρ.) Παπαπαύλου Β. Κλαιρη, (προλ.) Κανελλόπουλος Παναγιώτης – Keene Donald, Αθήνα: Καρδάμιτσα 1987





Καζαντζάκης, Νίκος & Καζαντζάκη Ν. Ελένη, Σταύρου Πάτροκλος (επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 72006.

, *Ταξιδεύοντας, Β': Ιαπωνία – Κίνα*, Αθήνα: Έκδοση «Πυρσού», 1938.

Καϊμακαμίδης, Ανέστης – Αλέξανδρος, *Η επαναφορά των έμμετρων μορφών στην Νεοελληνική Ποίηση (1990 -2010)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα: 2014.

Καλοκύρης, Δημήτρης, *Αργοναυτική Εκστρατεία*, Αθήνα: Κέδρος, 1996.

Καραβίας, Ιπποκράτης, «Λευκάδιος Χέρον», *Ιόνιος Ανθολογία*, 1932.

Καραντώνης, Ανδρέας, «Η σύγχρονη ελληνική ποίηση», *Αγγλοελληνική επιθεώρηση*, Α', 9 (11/1945), 13

, «Ημερολόγιο 3», *Νέα Εστία*, 87, 1026 (1/04/1970), 487- 488.

, «Εργόχειρα: Τάσου Κόρφης», *Νέα Εστία*, 102 (1977), 1592-1594

, *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Αθήνα: Δίφρος, 1958.

Καράογλου, Λ.Χ., «Αθηναϊκά Λογοτεχνικά περιοδικά (1920-1924)», στο *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. 1984, 175.

Καρασούλος, Παρασκευάς, *Polaroid: Ποιήματα Χάικου*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος, Οκτώβριος 2018.

Καργιώτης Δημήτρης, «Η κρίση του στίχου», *Αντί*, 874 - 875 (26 Ιουλίου 2006), 68.

Καφού, Ναγιά, *Σιγανή Βροχή*, (εισ. Σχολ. – μτφρ. Από τα ιαπωνικά) Ευαγγελίδης, Παναγιώτης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1991.

Καψάλης, Διονύσης, *Τα μέτρα και τα σταθμά Δοκίμια για τη λυρική ποίηση*, Αθήνα: Άγρα, 1998

Κεφάλας, Ηλίας, «Στη φόρμα των χαικού. Γιώργου Ε. Γεωργούση, *Ο λόκος των άστρων*», *Η Αυγή*, 15/6/2003

Κονόμος, Ντίνος, «Σπυρίδων Δε- Βιάζης (1849-1927) - Αναγραφή των έργων του», *Ο Εραμιστής*, Ζ', 40-41 (1969), 117 - 170.

Κοντός, Γιάννης, *Το χρονόμετρο*, Αθήνα: Κέδρος 41983, 63.

Κοροπούλης, Γιώργος, «Η ρήξη με την παράδοση δεν είναι απλή υπόθεση», *Αντί*, 495 (29 Μαΐου 1992), 58 - 59 .

Κόρφης, Τάσος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Πνευματική Ναυτική Καλλιέργεια*, 6, 36 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1992), 427 -437.



Κουτσούνης, Στάθης, «Η ποιητική κοσμογραφία του Γιώργου Γεωργούση στις συλλογές των χαϊκού του», *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, Αθήνα: Γαβριηλίδης 2007, 69-92

Κουτσουρέλης, Κώστας, «Αυτό που δεν ανθεί. Αυτό ζούμε. Το ποιητικό έργο του Γιάννη Πατίλη», Κείμενο ομιλίας που δόθηκε στις 14 Μαΐου 2013 σε εκδήλωση του Κύκλου Ποιητών στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, πρωτοδημοσιευμένο στην *The Athens Review of Books*, 41, (Ιούνιος 2013), 38-45 και σήμερα στο blog του κριτικογράφου, <http://www.koutsourelis.gr/>

, «Η επιστροφή του μέτρου. Για την αναβίωση των παραδοσιακών μορφών στη σύγχρονη ποίηση», *Πλανόδιον*, 44 (Ιούνιος 2008). Σήμερα αναθεωρημένη στην ιστοσελίδα του, <http://www.koutsourelis.gr/> (4/12/2008) Τελευταία προσπέλαση: 02/02/2019.

Κωστίου, Κατερίνα, «Ο αθάνατος λόγος της φύσης και η «εφήμερη φλυαρία» της ποίησης», *Ποίηση*, 29 (Ανοιξη Καλοκαίρι 2007), 255-264.

Κωστοπούλου, Εύα, «Ο Δ.Ι. Αντωνίου και το ποιητικό του έργο», Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού – Ερμής 2009, 19-39.

Λαδάς, Β. Νίκος, *Άπαντα: Η Πεζά*, (προλ.) Σαββίδης, Π. Γιώργος, (επιμ.), Νιάρχος, Θ. Θανάσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1994.

, *Ημερολογιακές Σημειώσεις από τα φοιτητικά χρόνια 1973-1975*, (προλ. – σχολ.) Σαββίδης, Π. Γιώργος, Αθήνα: Νεφέλη 1989.

Λαλιώτης, Βασίλης, «Τα χαϊκού του Αντρέα Κάλβου», 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 111- 112

Λειβαδίτης, Τάσος, «Χρήστου Τουμανίδη: Αστάθμητα», *Η Αυγή*, 13 Απριλίου 1978, σήμερα στο «μικρό αφιέρωμα: Χρήστος Τουμανίδης», *Άπειρος Χώρα: Σπουδή του νέου ελληνισμού*, 2 (Χειμώνας 2018), 50-51.

Λεκός, Π. Πολύβιος, *Διάλεξις «περί των εντυπώσεων αυτού από τας δυο εις Ιαπωνίαν περιοδείας του»*, Εν Αθήναις: Τύποις Άγκυρα, 1922.

Λέτσιος, Βασίλης, «Για τα χάνικου του Σεφέρη», *Πόρφυρας*, Ξ', 143-146 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2012), 273-282.

, «Η λήκυθος των χαϊκού του Γιώργου Γεωργούση», *Το Κοράλλι*, 5 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2015), 39-47

Λορεντζάτος, Ζήσιμος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Ο Κύκλος*, Δ', 6 (11/1938), 200

, *Μελέτες*, Αθήνα: Γαλαξίας 1966

Μάζης, Ι. Γιάννης, *Των Δραγούμης: Ο ασυμβίβαστος*, (προλ.) Σωτηρόπουλος Π. Δημήτρης, (μτφρ.) Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Μεταίχιμο, 2016.



Μάλλη, Μορφία, *Η ποίηση της γενιάς του '70. Ένα πεδίο συνάντησης λογοτεχνικών κινήματων και προτύπων γραφής από την Ευρώπη και την Αμερική*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας 2002

Μανιάτης, Ν. Γιάννης, «Haiku – Χαϊκού. Το δεκαεπτασύλλαβο ποίημα», 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 98- 110

Μαρκόπουλος, Ε. Θανάσης, *Ανέστης Ευαγγέλου: Ο ποιητής, ο πεζογράφος, ο κριτικός*, Αθήνα: Σοκόλης 2006, 49-51.

Ματσούο, Μπασό & Κομπαγιάσι, Ίσσα, *Ο κόσμος της πάχνης: Σαραντατρία χαϊκού του Ματσούο Μπασό και του Κομπαγιάσι Ίσσα*, (απόδ.) Καψάλης Διονύσης, Αθήνα: Άγρα 2008.

, *Μόνο τα όνειρα μου συνεχίζουν*, (εισ. - μτφρ. – επιλ.) Μπλάνας Γιώργος, Αθήνα: Ερατώ, 2002.

Μέλιος Ηλίας, «Χαϊκού, ο δεκαπεντασύλλαβος, δεκαεπτασύλλαβος», *Ένεκεν*, 5-6 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2006 - 2007), 127-135.

και Τουμανίδης, Χρήστος, «Για το χαϊκού. Ο Ηλίας Μέλιος και ο Χρήστος Τουμανίδης συζητούν για το χαϊκού», 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 119-123.

Μεντή, Δώρα, *Μεταπολεμική Πολιτική Ποίηση: Ιδεολογία και Ποιητική*, Αθήνα: Κέδρος 1995, 25-29.

Μόσχος, Ν. Ε., «Τα βιβλία: Γ. Σταυρόπουλου: «Ποιήματα», *Νέα Εστία*, ΝΖ', 114, 1351 (15/10/1983), 1311

, «Τα βιβλία: Γ. Σταυρόπουλου: «Ποιήματα, Β'», *Νέα Εστία*, Ξ, 120, 1426 (1/12/1986), 1593-1594.

Μπασκόζος, Ν.Γ., «Η ποίηση στο Facebook: για όλες τις ανάγκες», <https://www.oanagnostis.gr/>

Μπερλής Άρης, «Κυριαρχία και αμφισβήτηση του ελεύθερου στίχου. ΄Μένουν πολλά ακόμη να γραφούν σε ντο μείζονα' (Άρνολντ Σένμπεργκ)», *Η Καθημερινή*, 7 Ιουνίου 1991.

Μπόγγρης Δημήτρης, «Λευκάδιος Χέρον», *Νέα Εστία*, Ζ, 14, 164 (15 Οκτώβριου 1933), 1078-1081

Μποσινάκης, Χρ. Δημήτρης, «Γιώργος Γεωργούσης. Σήματα Καπνού», *Μεσσηνιακός Λόγος*, 14/9/2006 και *Κασταλία*, 150-152 (2007), 15-19

Μπουκάλας Παντελής, *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Αθήνα: Άγρα, 1996

Μπουρναζάκης, Κώστας, «Ο ποιητής Ζήσιμος Λορεντζάτος και η Μικρά Σύρτις», *Αντί*, 823-824 (30 Ιουλίου – 9 Σεπτεμβρίου 2004), 58-65



Μπώλος Παρμενίων, «Γιώργος Γεωργούσης, ο ποιητής των ελληνικών χαϊκού», *Νέος Αγών Καρδίτσας*, 22/2/2009

Νέστορας Πουλάκος, Ξηρογιάννη Ασημίνα, Λιναρδάκη Χριστίνα, Γιέζος Αρμάντο – Χρήστος, Τσαλαπάτης Θωμάς και Αγγέλου Δημήτρα, «Η ποίηση στα χρόνια του διαδικτύου» από την Ημερίδα της 29/10/2014 στο Polis Art Café που διοργανώθηκε από το περιοδικό *Vakxikon.gr* και τα blogs *varelaki.blogspot.gr* και *stigmalogou.blogspot.gr*.

π. Παναγιώτης Καποδίστριας, *Το Χαϊκού: Άσκηση γλωπτικής του λόγου*, Ανάτυπο, *Τετράμηνα*, 56-58 (Χειμώνας 95-96), 4195-4216.

Παπαγεωργίου, Γ. Κώστας, «Πικρα και φόβος με κοινωνικές διαστάσεις», *Διαβάζω*, 46 (Σεπτέμβρης- Οκτώβρης 1981), 94-96

Παπακωνσταντίνου, Κ. Δημ., «Τάσος Κόρφης: «Ποιήματα», *Νέα Εστία*, ΝΖ', 1350 (1/10/1983), 1239-1242.

Παπαπαύλου Κλαίρη, «Εισαγωγή στην Παραδοσιακή Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, ΕΒ', 123, 1456 (01/03/1988), 291-305

, *Ποίηση και Ζωγραφική στην Ιαπωνική Τέχνη: Ο Μπασό και το «Ανεμοδαρμένο Ταξίδι»*, Αθήνα: Πρόσπερος 1988.

, «Πλευρές της Ιαπωνικής Μεσαιωνικής Φιλολογίας», *Νέα Εστία*, ΝΒ' 1212 (01/01/1978), 20-23

, «Πλευρές της Ιαπωνικής Μεσαιωνικής Φιλολογίας. Β' Ποίηση», *Νέα Εστία*, ΝΒ', 1221 (15/05/1978), 648-657

Παράσχος, Κλέων, «Η δεύτερη ζωή», *Νέα Εστία*, ΙΗ, 208 (15 Αυγούστου 1935), 790-791

Π[αράσχος, Κλέων], «Δέκα Ποιήματα», *Νέα Εστία*, Θ', 99 (1 Φεβρουαρίου 1931), 163

Πατίλης, Γιάννης (επιμ.), *Το περιέχον περιεχόμενον: Ο ποιητής Αργύρης Χιόνης (1943-2011)*, Αθήνα: Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος – Γαβριηλίδης, 2016

, *Το σπασμένο είναι πιο ανθεκτικό: Σίχοι και σκέψεις για την ηλικία των ερεπιών*, Αθήνα: Gutenberg, 2016.

Πέγλη Γιολάντα, «Τάσος Κόρφης – Ρομποτής. Ένας πολυδιάστατος πνευματικός άνθρωπος», *Η Λέξη*, 125 (1-2/1995), 81-85

, *Τάσος Κόρφης: Μονογραφία*, Αθήνα: Έσπερος 1990

, «Εγκώμια», *Διαβάζω*, 338 (22/06/1994), 27-29

Πυλαρινός, Θανάσης, *Ο ποιητής Γιώργος Γεωργούσης*, Αθήνα: Σοκόλη, 2017

, «Τα ελληνικά χαϊκού του Γιώργου Γεωργούση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 41 (Μάιος – Αύγουστος 2009), 147-154



Ρήγας, Λεωνίδας, «Ο άνθρωπος και ο ποιητής», *Νέα Εστία*, Ξ', 119, 1413 (15/05/1986), 649-652

, «Η μεταφυσική αγωνία σε ποιήματα του Γ. Σταυρόπουλου», *Νέα Εστία*, ΝΔ', 108, 1279 (15/10/1980), 1590-1596

Ριάδης, Αιμίλιος, «Ιαπωνική Ποίηση», *Ημερολόγιο Θεσσαλονίκης*, τ.Δ' (1926), 150 – 159. Αναδημοσιευμένο στο περιοδικό *Πρωτοπορία*, 1 (1929), 109-115.

Σαββίδης, Γιώργος, «Γάνια και χάικου ή τα νυστογιασεμιά», *Το Βήμα*, 2 Σεπτεμβρίου 1972 και αναδημοσιευμένο στον ίδιο, *Πάνω Νερά*, Αθήνα: Ερμής 1973, 69-76.

Σαντόνα, Τανέντα, *Φύλλα Πορείας*, (μτφρ. – προλ.) Λειβαδάς Γιάννης, Τρίπολη: Έλευσις – Ομάδα Νεανικής Πολυέκφρασης Αρκαδίας, 2008

, *Χάικου*, (μτφρ. - προλ.) Λειβαδάς Γιάννης, Καλαμάτα: Άκρον, 2000.

Σεφέρης Γιώργος – Καρναντώνης Αντρέας, *Αλληλογραφία 1931-1960*, (επιμ.) Δημητρακόπουλος Φώτης, Αθήνα: Καστανιώτης 1988

, *Δοκιμές*, Α', Αθήνα: Ίκαρος, <sup>3</sup>1974.

Σκίπης, Σωτήρης, «Η Ιαπωνική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, Στ', 12, 135 (01/08/1932), 793-798 και η συνέχεια, Στ', 12, 136 (15/08/1932), 863-867.

Σοφιανός, Κώστας, «Ο ποιητής Αργύρης Χιόνης», *Πλανόδιον*, 5, 24 (Δεκέμβριος) 1996, 510-515

Σταθόπουλος, Δημήτρης, «Η ποίηση του Ζεν: Σύντομη Θεώρηση», στο (επιμ. Σκαρτσής Ιωάννης) *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, τ.2, Αθήνα: Γνώση, 1983, 27-32.

Στεργιόπουλος, Κώστας, «Γ. Σταυρόπουλος, Ένας ποιητής παραγνωρισμένος», *Νέα Εστία*, Ξ', 119, 1413 (15/05/1986), 642-646.

, «Η περίπτωση του Ν. Χάγκερ – Μπουφίδη: Σαρανταπέντε χρόνια από τον θάνατό του», *Νέα Εστία*, ΞΘ', τ. 138, 1639 (15 Οκτωβρίου 1995), 1343-1348.

Ταρχόφσκι, Αντρέι, *Σμιλεύοντας τον Χρόνο*, (μτφρ. Βελέντζας, Σεραφείμ), Αθήνα: Νεφέλη, 1987.

Τόμπρου, Μαρία, «Η είσοδος των χαικού στην Ελλάδα», *Ο Πολίτης*, 90-91 (Ιούλιος Αύγουστος 2001), 38-43.

Τουμανίδης Χρήστος – Κόρπας Παναγιώτης, «Η ποίηση δεν μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο. Συζήτηση του Χρήστου Τουμανίδη με τον Παναγιώτη Κόρπα», *Άπειρος Χώρα, Άπειρος Χώρα: Σπουδή του νέου ελληνισμού*, 2 (Χειμώνας 2018), 25-36.



– Μανιάτης, Γιάννης, «Μια συζήτηση με τον ποιητή Χρήστο Τουμανίδη, με αφορμή τη συμμετοχή του στο διεθνές συνέδριο Χαΐκου», *Λέξιμα*, (12/5/20017), Url: <http://lexima.gr/lxm/read-574.html> (τελευταία προσπέλαση, 10 Φεβρουαρίου 2018).

, «μικρό αφιέρωμα: Χρήστος Τουμανίδης», (επιμ.) Κόρπας Παναγιώτης, *Άπειρος Χώρα: Σπουδή του νέου ελληνισμού*, 2 (Χειμώνας 2018), 23- 70.

, «Κοινωνική και Φιλοσοφική Διάσταση του Χαΐκου», *Ένεκεν*, 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 88-97

Τραϊανός Αλέξης, «Χαί Και για μιαν απογραφή αγρύπνιας» στη συλλογή *Οι μικρές Μέρες*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1973.

*Φύλακας Ερεπίων: Τα ποιήματα*, (επιμ.) Ζήρας Αλέξης και Μπειατώρος Στέφανος, Αθήνα: Πλέθρον 1991.

Τσάτσος, Δ. Κωνσταντίνος, «Ο ποιητής Δ.Ι. Αντωνίου», *Νεοελληνικά Γράμματα*, Β', 158 (9/12/1939),3.

Τσινικόπουλος, Δημήτρης, «Η μαγεία των χαΐκού», 8-9 (Φθινόπωρο – Χειμώνας 2007), 113-118

Φιλοκύπρου, Έλλη, «Οι εικόνες που κατοικήσαμε και το χαμένο μισό: Κήποι, βυθοί και ποιήματα στο έργο του Γιώργο Γεωργούση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 41 (Μάιος – Αύγουστος 2009), 77-93.

Φραγκόπουλος, Δ. Θ., «Λίγα για τα Χαΐ-Καΐ και την ιαπωνική ολιγόστιχη ποίηση», *Νέα Εστία*, ΞΘ', 137, 1623 (15 Φεβρουαρίου 1995), 248- 251.

Φραντζή, Άντεια, «Σχολιάζοντας τη σύγχρονη ελληνική ποίηση», *Αντί*, 566 (9 Δεκεμβρίου 1994), 52-54

, *Μεταποίηση Υλικών*, Αθήνα: Μπαρμπουνάκης, <sup>2</sup>1982.

Χέρν Λευκάδιος, *Κουαϊντάν*, Αθήνα: Ζηκάκη, 1922.

, *Κείμενα από την Ιαπωνία*, (εισ. - μτφρ.) Χαλικίας Σωτήρης, Αθήνα: Ίνδικτος <sup>2</sup>2003

Ψάχου, Ν. Μαρία, *Η ποιητική Γενιά του '70. Ιδεολογική και Αισθητική Διερεύνηση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα 2011.

