



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Παρασκευή Ε. Μακρίδου

**«Τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωσιέρη.**

**Ο ποιητής, το ποίημα, ο αναγνώστης»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

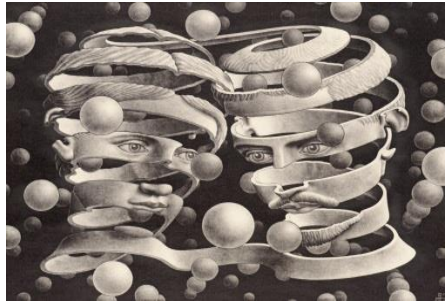
Λουίζα Χριστοδουλίδου	Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Επιβλέπουσα
Παντελής Βουτουρής	Καθηγητής του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Κύπρου	Μέλος τριμελούς επιτροπής
Γραμματική Κάρλα	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Φιλολογίας, Τομέας Κλασικής Φιλολογίας Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών	Μέλος τριμελούς επιτροπής
Πολύκαρπος Καραμούζης	Καθηγητής του Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος επταμελούς επιτροπής
Βασιλεία Καζούλλη	Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος επταμελούς επιτροπής
Μαριάνθη Οικονομάκου	Επίκουρη Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος επταμελούς επιτροπής
Θεοδόσης Πυλαρινός	Ομότιμος Καθηγητής της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Ιονίου Πανεπιστημίου	Μέλος επταμελούς επιτροπής

Ρόδος, 2023

Παρασκευή Ε. Μακρίδου

**«Τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη.**

**Ο ποιητής, το ποίημα, ο αναγνώστης»**



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΡΟΔΟΣ, 2023

## Περίληψη

Οι σύγχρονες προσεγγίσεις στον χώρο της Κριτικής Θεωρίας στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, και ιδιαίτερα η ανάπτυξη του *Δομισμού*, έφεραν στο προσκήνιο νέους τρόπους προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου. Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά στον ποιητικό λόγο, το ποίημα αντιμετωπίστηκε ως μήνυμα που εκπέμπεται από τον πομπό-ποιητή προς τον δέκτη-αναγνώστη, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον τρόπο γλωσσικής «κωδικοποίησης» του ποιητικού λόγου. Μέσα σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο κινήθηκαν οι δομιστικές αντιλήψεις για την ανάλυση της ποίησης με κύριο εκφραστή τον R. Jakobson (1926-1948), από τον *Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας*, ο οποίος αναγνώρισε το ποιητικό έργο ως «λειτουργική δομή» και έστρεψε την προσοχή στη μελέτη δύο ρητορικών τρόπων: της μεταφοράς και της μετωνυμίας.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο η παρούσα διδακτορική διατριβή επιχειρεί την εξέταση των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη (1953), ο οποίος συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πλέον αναγνωρισμένους ποιητές της γενιάς του '70. Ως ερευνητικό δείγμα της διατριβής ορίζονται τα «ποιήματα ποιητικής» ή «ποιήματα για την ποίηση», τα ποιήματα δηλαδή που η θεματική τους περιστρέφεται τόσο γύρω από την έννοια της ποίησης όσο και γύρω από επιμέρους στοιχεία, πτυχές και εκφάνσεις της ποιητικής τέχνης, ως ιδιαίτερης γλωσσικής έκφρασης της ποιητικής ιδέας. Η εν λόγω κατηγορία ποιημάτων είναι ιδιαιτέρως ορατή στο έργο του ποιητή, από τις πρώτες μέχρι τις τελευταίες του συλλογές, και εξετάζεται, στη βάση μιας τριμερούς δομής: ο πομπός-ποιητής και οι ιδεολογικές του αντιλήψεις που αφορούν την ποιητική τέχνη, το ποίημα, ως το μήνυμα της επικοινωνίας και ο αναγνώστης, ως παραλήπτης του ποιητικού μηνύματος. Το ερευνητικό υλικό εξετάζεται και ως προς τον άξονα της ομοιότητας (μεταφορά) και της συνάφειας (μετωνυμία). Μέσα από αυτήν την οπτική μελετώνται οι ιδιότητες που λαμβάνουν το ποίημα και τα ποιήματα, ο αναγνώστης αλλά και ο ίδιος ο ποιητής, ως δημιουργός του συγγραφικού του εαυτού.

Η έρευνα δομείται σε τρία μέρη και σε δεκατέσσερα (14) κεφάλαια. Στο πρώτο μέρος περιέχονται τα κεφάλαια που αφορούν σε θεωρητικά ζητήματα και εργογραφικά στοιχεία του ποιητή, στο δεύτερο μέρος εξετάζονται ξεχωριστά οι

τρεις παράγοντες επικοινωνίας (το ποίημα/ποιήματα, ο αναγνώστης/ες και ο ποιητής), στο τρίτο μέρος της διατριβής επιχειρείται η μελέτη της ποιητικής λειτουργίας, στον άξονα της ομοιότητας, με την εξέταση των κυριότερων υφολογικών-γλωσσικών επιλογών, ενώ στα συμπεράσματα κατατίθενται οι τελικές διαπιστώσεις. Η εργασία πλαισιώνεται από παράρτημα στο οποίο υπάρχουν οι πίνακες καταγοριοποίησης των ποιημάτων ποιητικής και αδημοσίευτη συνέντευξη της γράφουσας με τον ποιητή.

## **Abstract**

Contemporary approaches in the field of Critical Theory in the Second Half of 20<sup>th</sup> century and mainly the development of structuralism brought to light new aspects interpretation of literary text. In particular, as far as poetic speech is concerned, the poem was considered as a regular speech act, as a message being transmitted from addresser-poet to addressee -reader. In addition, special emphasis was given in the way of codification of literature. In this frame, constructive perceptions of analysis poetry, Roman Jakobson (1896-1982), who belongs to *Prague school of linguistic*, became a pivotal figure in the adaptation of structural analysis to literary theory. Corresponding to his theory, poetry was confronted as a functional structure and he focused on the study of two rhetorical figures, metaphor and metonymy.

Within this theoretical framework, this dissertation attempts to examine the poems of poetics by Antonis Fostieris (1953), a well known greek poet, who belongs to the Generation of the Seventies. The research sample is defined as "poems of poetics" or "poems about poetry", poems whose subject matter revolves both around the concept of poetry and around individual elements, aspects and manifestations of the poetic art as a particular linguistic expression of the poetic idea. This category of poems is particularly visible in the poet's work, from his first to his last poetic collections, and is examined on the basis of a tripartite structure: the transmitter-poet and his ideological concepts concerning the poetic art; the poem, as the message of communication; and the reader, as the recipient of the poetic message. The research material is also examined in terms of the axis of similarity (metaphor)

and relevance (metonymy). Through this perspective, the qualities that the poem and the poems, the reader and the poet himself, as the creator of his authorial self, are studied.

The research is structured in three parts and fourteen (14) chapters. The first part contains the chapters dealing with theoretical issues and ergographic elements of the poet; the second part examines separately the three factors of communication (the poem(s), the reader(s) and the poet); the third part of the thesis attempts to study the poetic function on the axis of similarity by examining the main stylistic-linguistic choices, while the final findings are presented in the conclusion. The paper is accompanied by an appendix, in which there are the classification tables of the poetic poems and an unpublished interview between the writer and the poet.

## Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής θερμές ευχαριστίες, εκ βαθέων, απευθύνω στην επιβλέπουσα της διδακτορικής μου διατριβής, καθηγήτρια Λουίζα Χριστοδουλίδου, η οποία, ήδη από την περίοδο των προπτυχιακών μου σπουδών, με ενθάρρυνε να ακολουθήσω τον δρόμο της έρευνας, μυώντας με στις πρακτικές εκείνες που καθιστούν επαρκή έναν μελετητή και μεταδίδοντάς μου, ταυτόχρονα, το πάθος της για τη συγγραφή και τη θεραπεία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, την οποία η ίδια υπηρέτησε από την ακαδημαϊκή της θέση με σοβαρότητα και παροιμιώδη προσήλωση. Παρά το γεγονός ότι το αντικείμενο της έρευνάς μου, δηλαδή η μελέτη της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη, και ειδικότερα των ποιημάτων ποιητικής, βρισκόταν την περίοδο έναρξης της διατριβής στα σπάργανα, η κ. Χριστοδουλίδου με το διορατικό της βλέμμα αναγνώρισε αυθωρεί το καινοφανές που κόμιζε η εν λόγω εργασία και με παρακίνησε, ώστε να προχωρήσει η έρευνα. Παράλληλα, η κ. Χριστοδουλίδου σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής στάθηκε δίπλα μου, συνοδοιπόρος στα αβαθή και αχαρτογράφητα που μας επιφύλασσε η εν προόδω μελέτη της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη, με ενθάρρυνε στα δύσκολα και με προφύλαξε από ερευνητικές αστοχίες ή ασύνετες συγγραφικές επιλογές. Για όλα τα παραπάνω, και για ακόμη περισσότερα, που λόγω χωρικών περιορισμών δεν δύναμαι να αναφέρω, θα έχει πάντα μια θέση στην καρδιά μου και στη ζωή μου, ενώ είμαι ιδιαίτερα ευτυχής που η αφυπηρέτησή της από το Π.Τ.Δ.Ε του Πανεπιστημίου Αιγαίου συμπίπτει με την ολοκλήρωση της διατριβής μου.

Θερμές ευχαριστίες στον καθηγητή του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου κ. Παντελή Βουτουρή, η συμμετοχή του οποίου στην τριμελή επιτροπή της διατριβής μου αποτελεί μέγιστη τιμή. Τον ευχαριστά θερμά για τις καίριες υποδείξεις που αφορούσαν ζητήματα δομικής διάρθρωσης και οργάνωσης της διατριβής.

Με μεγάλη μου χαρά πληροφορήθηκα τη συμμετοχή της κ. Γραμματικής Κάρλα, Αναπληρώτριας Καθηγήτριας του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, στην τριμελή επιτροπή της διδακτορικής μου διατριβής. Στην κ. Κάρλα, την οποία είχα την τιμή να έχω καθηγήτρια στη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών, οφείλω, εκτός από τις γνώσεις μου για την ιστορία της ρητορικής τέχνης, την ιδέα για το πρώτο μου βιβλίο. Την ευχαριστώ ειλικρινώς, πρωτίστως για τα ενθαρρυντικά της σχόλια αλλά και για τις εύστοχες επισημάνσεις της.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στα μέλη της επταμελούς επιτροπής. Στον καθηγητή Πολύκαρπο Καραμούζη, πρόεδρο του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αιγαίου που, παρά το ασφυκτικό πρόγραμμα των υποχρεώσεών του, όπως αυτές προκύπτουν από τον θεσμικό του ρόλο, δέχτηκε να

να συμμετάσχει στην επταμελή επιτροπή της διατριβής μου. Τον ευχαριστώ για τις εύστοχες παρατηρήσεις του που αφορούσαν τη σύζευξη του μεταφυσικού με το θεολογικό στοιχείο στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη, οι οποίες τώνοντι αφορούν ένα αχαρτογράφητο πεδίο μελλοντικής έρευνας.

Ευχαριστώ εκ βαθέων την καθηγήτρια Βασιλεία Καζούλη, η οποία υπήρξε και καθηγήτριά μου την περίοδο των προπτυχιακών μου σπουδών, για τα ενθαρρυντικά της σχόλια αλλά και τις σημαντικές παρατηρήσεις που αφορούσαν σε ζητήματα ιδεολογικής και μορφολογικής πρόσληψης του ποιητικού κειμένου.

Ευχαριστώ πολλαπλώς την επίκουρη καθηγήτρια Μαριάνθη Οικονομάκου, για τις κατευθυντήριες συμβουλές της σχετικά με την ανάδειξη των ιδεολογικών παραμέτρων που σχετίζονται με τις γλωσσικές επιλογές του υπό εξέταση ποιητικού έργου.

Τέλος, οφείλω ειλικρινείς και εγκάρδιες ευχαριστίες στον νεοελληνιστή, Ομότιμο καθηγητή και έγκυρο μελετητή της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη κ. Θεοδόση Πυλαρινό, η παρουσία του οποίου στην επταμελή επιτροπή της διατριβής μου με τιμά ιδιαίτερω. Τον ευχαριστώ θερμά για τις εμβριθείς παρατηρήσεις του, και τον συγχαίρω εκ νέου για το βιβλίο του *Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης. Θεματικές και μορφολογικές προσεγγίσεις στο έργο του (2021)*, με το οποίο έδωσε ένα σημαντικό προοπτικό άνοιγμα στην επιστημονική μελέτη της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη. Η εκτενής μελέτη του καθηγητή Θεοδόση Πυλαρινού υπήρξε για μένα πολύτιμη, καθώς μου αποκάλυψε ένα νέο δρόμο συγγραφικής προσέγγισης του ποιητικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη.

## **Αφιερώσεις**

*Στις κόρες (των οφθαλμών) μου*

*Στη μητέρα μου*



## Βραχυγραφίες

- ΜΤ-Α Ποιητική συλλογή *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΕΧ-Α Ποιητική συλλογή *Εσωτερικοί Χώροι ή τα Είκοσι* (1973), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΣΕ-Α Ποιητική συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΠΜΠ-Α Ποιητική συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΔΤΣ-Α Ποιητική συλλογή *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΘΝΘ-Α Ποιητική συλλογή *Το θα και το να του θανάτου* (1987), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΣΑΠ-Α Ποιητική συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΠΛ-Α Ποιητική συλλογή *Πολύτιμη Λήθη* (2003), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΥΓ-Α *Υστερόγραφα*, από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΤτΤ-Α Ποιητική συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)
- ΘΟΔ-Α Ποιητική συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), από το βιβλίο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020* (2021)

## Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη .....	2
Ευχαριστίες.....	5
Αφιερώσεις .....	7
Βραχυγραφίες .....	8
Εισαγωγικά στοιχεία.....	15
1. Η θεωρητική στήριξη της διατριβής .....	22
2. Η επιλογή του θέματος και η χρησιμότητα της διδακτορικής διατριβής	24
3. Η μεθοδολογία της Διδακτορικής διατριβής .....	27
4. Το ερευνητικό δείγμα .....	31
5. Τα Ερευνητικά ερωτήματα.....	34
6. Η δομή της διατριβής.....	35
<b>Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>41</b>
<b>Πρώτο Κεφάλαιο. Τα ποιήματα ποιητικής ή ποιήματα για την Ποίηση .....</b>	<b>42</b>
1. Προλεγόμενα .....	42
2. Ο όρος <i>Ποιητική</i> .....	44
3. Ορισμοί των ποιημάτων ποιητικής ή ποιημάτων για την ποίηση .....	47
<b>ΔεύτεροΚεφάλαιο: Η θεωρία του Roman Jakobson .....</b>	<b>53</b>
1. Υπό το φως των θεωριών της λογοτεχνικής κριτικής του 20ου αιώνα.....	53
1. 1. Από τον Φορμαλισμό στον Δομισμό.....	57
1. 1. 2. Οι στόχοι της δομικής ανάλυσης.....	58
2. Ο Roman Jakobson και οι θεωρητικές του αντιλήψεις .....	59
2.1. Το γλωσσικό πλαίσιο της επικοινωνίας.....	60
2. 1. 2. Οι λειτουργίες της γλώσσας.....	61
2. 1. 2. 1. Η ποιητική λειτουργία .....	63
3. Οι ρητορικοί τρόποι.....	64
3. 1. Μεταφορά και Μετωνυμία .....	68
3. 2. Η εφαρμογή της θεωρίας του Roman Jakobson.....	74
<b>Τρίτο Κεφάλαιο: Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης .....</b>	<b>76</b>
1. Εισαγωγή .....	76

1. 1. Τα πρώτα βήματα - Η Αμοργός.....	81
1. 2. Στον δρόμο προς τη συγγραφική ενηλικίωση.....	86
1. 3. Η συγγραφική περίοδος μετά το 1977.....	87
<b>2. Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης και η Γενιά του '70.....</b>	<b>96</b>
2. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις.....	96
2. 2. Η «γενιά του '70»: Γραμματολογική τοποθέτηση .....	99
2. 2. 1. Ιστορικό πλαίσιο και πνευματική ζωή.....	102
2. 2. 2. Γενικά Χαρακτηριστικά της γενιάς του '70 .....	105
2. 2. 3. Ο ποιητής και η Γενιά του .....	109
<b>3. Η κριτική πρόσληψη του έργου.....</b>	<b>114</b>
3. 1. Κριτικές απόψεις για τη θεματική, τη γλώσσα και τη μορφολογία του ποιητικού έργου .....	116
<b>4. Βιβλιογραφική επισκόπηση .....</b>	<b>123</b>
4. 1. Διπλωματικές εργασίες και Διδακτορικές διατριβές .....	123
4. 2. Πρακτικά συνεδρίων .....	125
4. 3. Βιβλία-Μονογραφίες .....	125
4. 4. Επιστημονικά άρθρα .....	130
4. 5. Εκτενή άρθρα πανεπιστημιακών.....	131
4. 6. Κεφάλαια βιβλίων αφιερωμένα στο έργο του ποιητή .....	132
<b>5. Οι Κυρίαρχες θεματικές του ποιητικού έργου .....</b>	<b>132</b>
5. 1. Η φιλοσοφία της ποίησης, η ποίηση της φιλοσοφίας.....	132
5. 2. Ο ψίθυρος του θανάτου .....	140
5. 3. Η φύση στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη .....	151
5. 4. Η ρητορική του έρωτα .....	166
<b>6. Διακαλλιτεχνικές συνάψεις .....</b>	<b>178</b>
6. 1. Ποίηση και ζωγραφική .....	178
6. 2. Ποίηση και μουσική .....	185
<b>Β' ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ, Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ, Ο ΠΟΙΗΤΗΣ .....</b>	<b>191</b>
<b>Τέταρτο Κεφάλαιο: Το ποίημα.....</b>	<b>192</b>
1. «Οριστικοί» ορισμοί του ποιήματος.....	193
1. 2. Το ποίημα ως ποτάμι.....	195
1. 3. Το ποίημα ως σφήκα .....	197
1. 4. Το ποίημα ως κλαδί.....	197
1. 5. Το ποίημα ως σκάλα.....	198
1. 6. Το ποίημα ως «βόγκος νερού» .....	199

<b>2. Το ποίημα ως χώρος .....</b>	<b>200</b>
2. 1. Ποιήματα εσωτερικού χώρου .....	201
2. 2. Ποιήματα εξωτερικού χώρου .....	208
2. 2. 1. Η θάλασσα .....	208
2. 2. 2. Ο αστικός χώρος .....	210
2. 3. Χώροι φανταστικοί και μεταφυσικοί .....	213
<b>3. Μεταφορικές αναπαραστάσεις του ποιήματος.....</b>	<b>218</b>
3. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις.....	218
3. 2. Το ποίημα ως αντικείμενο.....	220
3. 2. 1. Το ποίημα ως κινούμενο όχημα.....	220
3. 2. 2. Το ποίημα ως χρηστικό ή άλλο κινητό αντικείμενο.....	221
3. 2. 3. Το ποίημα ως ακίνητο .....	226
3. 3. Το ποίημα ως υγρό/ρευστό σώμα .....	228
3. 4. Το ποίημα ως φυτό, πουλί, ζώο ή έντομο .....	231
3. 5. Το ποίημα ως υποκείμενο.....	235
3. 5. 1. Έμφυχες αναπαραστάσεις του ποιήματος και των ποιημάτων .....	235
3. 5. 2. Το ποίημα ως υποκείμενο με ανθρώπινες ιδιότητες και συναισθήματα.....	238
3. 5. 3. Το ποίημα ως ερωτικός σύντροφος .....	240
3. 6. Από τον κύκλο της ζωής.....	241
3. 6. 1. Το ποίημα ως έμβρυο, μωρό και παιδί .....	241
3. 6. 2. Το ποίημα ως νεκρός .....	244
<b>Πέμπτο Κεφάλαιο: Τα Ποιητικά υλικά: Οι λέξεις και οι στίχοι .....</b>	<b>248</b>
<b>1. Η λέξη και οι λέξεις .....</b>	<b>249</b>
1. 2. Οι λέξεις ως στερεό σώμα .....	250
1. 3. Καιγόμενες λέξεις-πυρίκαυστοι στίχοι.....	256
1. 4. Λέξεις υγρές.....	259
1. 5. Η πανίδα και η χλωρίδα των λέξεων .....	260
1. 5. Η λέξη ως πρόσωπο .....	262
<b>2. Ο στίχος και οι στίχοι.....</b>	<b>264</b>
2. 1. Η υπονόμηση των στίχων .....	264
2. 2. Οι μεταφορικές αναπαραστάσεις των στίχων .....	267
<b>Έκτο Κεφάλαιο: Τα ποιήματα. Δομικές και θεματικές κατηγοριοποιήσεις .....</b>	<b>271</b>
<b>1. Αλληγορικά Ποιήματα Ποιητικής.....</b>	<b>272</b>
1. 1. Η αλληγορία ως τρόπος (allegory) .....	272
1. 2. Τα αλληγορικά ποιήματα ποιητικής στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη .....	276
1. 2. 1. Το ποίημα «Η αράχνη».....	277
1. 3. Αλληγορία μέσω των Εικαστικών τεχνών.....	281
1. 3. 1. Ποίηση και γλυπτική: «Το άγαλμα».....	281
1. 3. 2. Ut pictura poesis: «Οι χαρτοπαίκτες» και οι «Πέντε ζωγράφοι» .....	284

1. 4. Η Αλληγορία μέσω της Μουσικής .....	290
2. Κρυπτικά ή διαδραστικά ποιήματα ποιητικής .....	295
3. Γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής.....	305
3. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις .....	305
3. 2. Ζητήματα γλωσσικής αντίληψης.....	306
3. 3. Τα «γλωσσοθεματικά» ποιήματα ποιητικής.....	310
4. Πειραματικά ποιήματα ποιητικής.....	322
4. 1. «Ανοιχτά» πειραματικά ποιήματα ποιητικής .....	330
5. Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής.....	334
6. Γραμματοσυντακτικά και μεταγλωσσικά ποιήματα ποιητικής. ....	359
7. «Καταβολάδες» – δίπτυχα και τρίπτυχα ποιήματα ποιητικής .....	378
8. Κύκλια ή κυκλικά ποιήματα ποιητικής.....	389
9. Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής.....	394
9. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις.....	394
9. 2. Η χρήση οπτικών τεχνικών στα ποιήματα ποιητικής .....	396
Έβδομο Κεφάλαιο: Τα ποιήματα ποιητικής από τη σκοπιά του αναγνώστη.....	403
1. Θεωρητικές Επισημάνσεις.....	404
1. 1. Οι αναγνωστικές θεωρίες του 20ού αιώνα .....	404
1. 2. Η τυπολογία της αναγνωστικής ανταπόκρισης.....	411
1. 3. Ο υπονοούμενος (ή νοητός) αναγνώστης του Wayne Booth.....	411
1. 4. Ο υπονοούμενος (ή νοητός) αναγνώστης του Wolfgang Iser.....	414
1. 5. Ο αναμενόμενος αναγνώστης.....	414
1. 6. Ο εγγεγραμμένος αναγνώστης (inscribed reader) .....	416
2. Αναγνωστικές κοινότητες των ποιημάτων ποιητικής .....	416
2. 1. Ο γαλλομαθής και ιταλομαθής αναγνώστης .....	418
2. 2. Ο αναγνώστης-εραστής της κλασικής παιδείας .....	420
2. 2. 1. Ο λατινομαθής αναγνώστης .....	420
2. 2. 2. Ο αρχαιομαθής αναγνώστης.....	422
2. 3. Ο «φιλόθρησκος» αναγνώστης.....	425
2. 4. Ο «φιλό-σοφος» αναγνώστης.....	427
2. 5. Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία.....	429
2. 6. Ο διαδραστικός και αποκρυπτογράφος αναγνώστης (investigator reader).....	437

3. Η σκυτάλη στον αναγνώστη: η εμπλοκή και η χειραφέτησή του.....	440
3. 1. Η αποστροφή προς τον αναγνώστη. Ο εγγεγραμμένος αναγνώστης των ποιημάτων ποιητικής .....	440
3. 2. Ο αναγνώστης δυνάμει ποιητής .....	445
3. 3. Ο αναγνώστης ως κληρονόμος .....	452
<b>Όγδοο Κεφάλαιο: Ο ποιητής και οι άλλοι .....</b>	<b>459</b>
1. Οι αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού.....	460
1. 1. Άμεσες αναπαραστάσεις.....	460
1. 2. Έμμεσες αναπαραστάσεις .....	461
1. 2. 1. Ο ποιητής-πλαστουργός και εμπειροτέχνης .....	461
1. 2. 2. Ο ποιητής πατέρας.....	465
1. 2. 3. Ο ποιητής εραστής και εμπρηστής .....	469
1. 2. 4. Ο περιπατητής ποιητής.....	473
1. 2. 5. Ο ποιητής ως ακροβάτης .....	476
2. Μεταμορφώσεις .....	478
2. 1. Ποίημα «Μεταμόρφωση» .....	479
2. 2. Ποίημα «Η μηλιά» .....	480
3. Η χρήση του προσωπίου .....	481
3. 1. Ποίημα «Κυναίγειρος» .....	482
3. 2. Ποίημα «Εις εαυτόν».....	485
4. Ο Διπλότυπος συγγραφικός εαυτός. Το συγγραφικό Alter Ego.....	487
4. 1. Η συγκρότηση του διπλότυπου εαυτού στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη .....	488
5. Ο ποιητής και οι άλλοι. Συντεχνιακή συνείδηση .....	494
<b>Ένατο Κεφάλαιο: Ο λόγος του ποιητή.....</b>	<b>503</b>
1. Λόγος περί Ποιήσεως: ορισμοί .....	504
1. 1. Η Ποίηση έξω απ' την ποίηση.....	507
2. Λόγος Εγκωμιαστικός.....	510
2. 1. Για την ποιητική τέχνη.....	510
2. 2. Για το ποίημα και τα ποιήματα .....	512
2. 3. Για τη λέξη και τις λέξεις.....	514
3. Λόγος ειρωνικός. Ψόγος και απομάγευση.....	514
3. 1. Ειρωνεία προς εαυτόν και προς τρίτους .....	515
3. 2. Το ποίημα ως αντικείμενο ειρωνείας .....	523

3. 3. Ειρωνεία προς τον αναγνώστη και το αναγνωστικό κοινό .....	526
4. Λόγος αποφθεγματικός.....	527
4. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις.....	527
4. 2. Ο αποφθεγματικός λόγος στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη.....	531
4. 3. Οι αποφθεγματικοί στίχοι.....	534
4. 4. Συμπεράσματα .....	538
5. Λόγος αμφίσημος .....	540
5. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις.....	540
5. 2. Η αμφισημία σε στίχους ποιημάτων ποιητικής .....	541
5. 3. Η αμφισημία σε τίτλους ποιημάτων ποιητικής .....	542
<b>Γ΄ ΜΕΡΟΣ: ΠΕΡΙ ΥΦΟΥΣ .....</b>	<b>546</b>
Εισαγωγή .....	547
<b>Δέκατο Κεφάλαιο: Επιφώνημα, Ερώτηση, Επιδιόρθωση .....</b>	<b>549</b>
1. Επιφώνημα και επιφωνηματικές εκφράσεις .....	550
1. 1. Επιφωνηματικοί στίχοι με τη χρήση θαυμαστικού .....	551
1. 2. Επιφωνηματικοί στίχοι χωρίς τη χρήση θαυμαστικού .....	552
1. 3. Επιφωνηματικοί στίχοι με τη χρήση ένθετου και παρενθετικού λόγου .....	552
2. Η χρήση ερωτήσεων στο ποιητικό έργο. Θεματική κατάταξη.....	553
2. 1. Ερωτήσεις που σχετίζονται με την ποίηση ή το ποίημα .....	553
2. 2. Ερωτήσεις για τη συγγραφή του ποιητικού λόγου .....	554
2. 3. Ερωτήσεις για τα ποιητικά «υλικά» .....	554
2. 4. Ερωτήσεις για τον συγγραφικό εαυτό .....	555
2. 5. Οντολογικά ερωτήματα .....	556
3. Ο διασταγμός και η αμφιβολία. Το σχήμα της <i>επιδιόρθωσης</i> .....	556
3. 1. Επιδιόρθωση μέσω διάζευξης .....	557
3. 2. Επιδιόρθωση με τη χρήση άρνησης.....	558
3. 3. Επιδιόρθωση με τη χρήση ερωτηματικής πρότασης .....	559
3. 4. Επιδιόρθωση με τη χρήση ένθετου ή παρενθετικού λόγου.....	559
<b>Ενδέκατο Κεφάλαιο: Παρήχηση και ομοιοκαταληξία .....</b>	<b>561</b>
1. Η Παρήχηση .....	562
2. Η ομοιοκαταληξία-Ομοιοκατάληκτα ποιήματα.....	570
1. 1. Θεωρητικά προλεγόμενα.....	570

1. 2. Η χρήση της ομοιοκαταληξίας στα ποιήματα ποιητικής.....	571
1. 3. Οι αντιλήψεις του ποιητή περί ομοιοκαταληξίας.....	572
1. 4. Οι ομοιοκατάληκτοι «σύντροφοι».....	574
1. 5. Λοιπά ομοιοκατάληκτα ποιήματα ποιητικής.....	578
1. 6. Ομοιοκατάληκτα δίστιχα.....	581
<b>Δωδέκατο Κεφάλαιο: Η Απόκλιση.....</b>	<b>583</b>
<b>1. Η απόκλιση ως δομικό σχήμα.....</b>	<b>584</b>
1. 1. Αποκλίσεις μορφοσυντακτικές.....	585
1. 2. Απόκλιση με γενική ως προσδιορισμό σε ουσιαστικό.....	585
1. 3. Αποκλίνουσες σημασιοσυντακτικές δομές.....	586
<b>Δέκατο τρίτο Κεφάλαιο: Η Επανάληψη.....</b>	<b>588</b>
<b>Εισαγωγικές επισημάνσεις.....</b>	<b>589</b>
<b>1. Λεξική επανάληψη.....</b>	<b>589</b>
1. 1. Επανάληψη ουσιαστικού.....	590
1. 2. Επανάληψη ρήματος.....	592
1. 3. Επανάληψη επιθέτου.....	593
1. 4. Επανάληψη αντωνυμίας.....	594
1. 5. Επανάληψη επιρρήματος.....	595
1. 6. Επανάληψη μορίου.....	596
1. 7. Επανάληψη συνδέσμου.....	596
<b>2. Μορφοσυντακτική επανάληψη.....</b>	<b>597</b>
2. 1. Επανάληψη φραστικού συνόλου.....	597
2. 1. Συντακτικός παραλληλισμός.....	598
<b>3. Ετυμολογικό – πολυμορφικό ή πολυτυπικό σχήμα.....</b>	<b>598</b>
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>602</b>
<b>Βιβλιογραφικές αναφορές.....</b>	<b>625</b>
Πρωτογενείς πηγές.....	625
Ελληνόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές.....	625
Ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές και ξενόγλωσσες από μετάφραση ....	647
<b>Παράρτημα.....</b>	<b>654</b>



## Εισαγωγικά στοιχεία

Ο ποιητικός λόγος, ως ανθρώπινο στοχαστικό ενέργημα και εκδήλωση πνευματική, μετέχει σε μια διαδικασία μετάφρασης του κόσμου (υπαρκτού ή φανταστικού) με τον τρόπο που σαρωτικά τον διαλαμβάνει ο δημιουργός. Συναισθήματα, λόγια, σκέψεις, εμπειρίες (εσωτερικές και εξωτερικές), το αθέατο και το θεατό, το ασήμαντο και ουσιώδες, αλλά και πλήθος άλλων προσληπτικών δεδομένων, συγκροτούν ένα πρωτογενές υλικό, το οποίο, αφού υποστεί ένα πρώτο στάδιο διανοητικής διύλισης, θα μεταποιηθεί σε λέξεις και στίχους. Το ποίημα, ως απόπειρα (δοκιμή) σύλληψης της ποίησης, μέσω της σκέψης και της γραφής, ως χώρος στον οποίο ο δημιουργός διοχετεύει μέσω της γλώσσας την προσωπική του μυθολογία, αντανακλά την εικόνα του δημιουργού-ποιητή, ο οποίος οργανώνει και προτείνει το ποιητικό μήνυμα στον αναγνώστη.

Mutatis mutandis, το ποίημα, ως εκπεμπόμενο μήνυμα, αποτελεί ταυτόχρονα, πέρα από προσωπική κατάθεση, προϊόν και της εποχής του, καθώς δεν πλαστοουργείται μέσα σε κοινωνικό κενό αλλά, είτε συνειδητά είτε ασύνειδα, προβάλλει στοιχεία της συλλογικής ταυτότητας και της συγχρονίας του, με την έννοια ότι ετεροπροσδιορίζεται και αλληλοπροσδιορίζεται, συγκλίνει και διαπλέκεται με το σύνολο των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών, συμπλέει με τα πολιτισμικά σχήματα και τα ήθη του ομαδικού βίου που επιδρούν υπόρρητα στη σφυρηλάτηση των στοιχείων της ατομικής ταυτότητας του συγγραφέα καθορίζοντας, ως ένα βαθμό, το συγγραφικό ύφος και τη γενικότερη αισθητική πρόταση του ποιητικού λόγου. Πλάι στη συλλογική, η ατομική υπόσταση του συγγραφέα θεμελιώνεται ως καλλιτεχνικά παραγωγική διαδικασία, η οποία διακρίνεται από τη σύζευξη ή τη συναρμογή του εξωσυγγραφικού με τον ενδοσυγγραφικό κόσμο του δημιουργού, με όχημα τη γλώσσα, η οποία αποτελεί το μέσο αποτύπωσης των κυρίαρχων αισθητικών κατευθύνσεων. Η διαδικασία αυτή αποτελεί μια αφεαυτής «ποιητική» κατασκευαστική ενέργεια, η οποία από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα δεν έπαψε να οιστρηλατεί τον φιλοσοφικό στοχασμό, αποτέλεσε αντικείμενο διαλόγου και απόπειρας ποικίλων προσεγγίσεων, στη βάση των οποίων προέβλεπε η αναζήτηση του απορήματος: ο ποιητικός λόγος, η ποιητική

δημιουργία εν γένει είναι αποτέλεσμα κάποιας συγκεκριμένης τεχνικής, γέννημα της θεϊκής «έμπνευσης», ή ενδιάθετου εκ γενετής ταλέντου;

Στο έργο του Πλάτωνα διατυπώνεται η αντίληψη της «ένθεης μανίας»<sup>1</sup> που κυριεύει του ποιητές με τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνει στους μάντεις, συνάφεια που στηρίζεται στο στοιχείο της ομοιότητας, καθώς οι χρησμοί δίνονταν σε λόγο έμμετρο (σχεσιακό ζεύγμα ποίησης-προφητείας), το οποίο υπήρξε ιδιαίτερα ανθεκτικό, καθώς μεταβιβάστηκε και στη λατινική παράδοση, όπου εμφανίζεται η φιγούρα του προφήτη ποιητή (poeta vates). Ως θεϊκό θα χαρακτηρίσει ο Πλάτωνας το χάρισμα των ποιητών να συνταιριάζουν τις λέξεις και να συνθέτουν στίχους. Στον διάλογο *Ίων* ο Σωκράτης διερωτάται, αν το ποίημα αποτελεί «συνειδητό δημιούργημα» του ίδιου του ποιητή ή αν ο ποιητής αποτελεί τον ενδιάμεσο μεταξύ της Μούσας (θεϊκής δύναμης) και των ακροατών του, ενώ η αδυναμία πολλών και διάσημων ποιητών να εξηγήσουν με επάρκεια και πειστικότητα το βαθύτερο νόημα των στίχων οδήγησε τον φιλόσοφο στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής είναι «έκφρων», καθώς συνθέτει στίχους χωρίς τη διαμεσολάβηση της διανοητικής διαύγειας, ο θεός τον κατέχει και τον οδηγεί έξω από τα όρια του συνειδητού, άρα ο ποιητής είναι «ένθεος».

Ο ίδιος ο *Ίων* (πετυχημένος ραψωδός), ως συμπρωταγωνιστής του διαλόγου, θα υποστηρίξει με θέρμη την άποψη περί σοφίας των ποιητών, ενώ εξηγεί και τη διαδικασία σχηματισμού του ποιητικού λόγου, στοιχείο που καθιστά τον *Ίωνα* κάτοχο μιας εξειδικευμένης τεχνικής.<sup>2</sup> Πέρα από τον έλεγχο, ωστόσο, που ασκεί ο Πλάτων στους ποιητές, ως μη επαρκείς να αποδώσουν με την τέχνη τους την αλήθεια του κόσμου –κάτι που συμβαίνει με τη φιλοσοφία–, στον *Ίωνα* εισάγεται μια προβληματική για τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η ποίηση στην

---

1 Πλάτων, *Απολογία*, 21d-22c: «[...] και περί ὁμως τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἄ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὡσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοῦδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι». [:Κατάλαβα λοιπόν εκ νέου ότι οι ποιητές εν ολίγοις δεν συνθέτουν τα ποιήματά τους με κάποια ορθή κρίση αλλά με κάποιο έμφυτο χάρισμα και ότι είναι κυριευμένοι από ένθεη μανία, όπως ακριβώς οι μάντεις και οι χρησμοδοί. Γιατί αυτοί μιλούν για πολλά και ωραία πράγματα, αλλά δεν γνωρίζουν τίποτα από αυτά].

2 Πλάτων, *Ίων*, 533d: «Καὶ ὁρῶ, ὦ Ἴων, καὶ ἔρχομαί γέ σοι ἀποφανόμενος ὃ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὅμηρου εὖ λέγειν, ὃ νυν δὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὡσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐρυπίδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν». [: Θα σου πω αμέσως, *Ίωνα*, τί νομίζω ότι συμβαίνει. Αυτό που σε κάνει να λες ωραία πράγματα για τον Όμηρο δεν είναι κάποια ειδική τεχνική γνώση, αλλά, όπως έλεγα τώρα δα, θεϊκή δύναμη που σε δονεί, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την πέτρα που ο Ευρυπίδης την ονόμασε «μαγνήτη» και ο πολὺς κόσμος τη λέει «πέτρα του Ηρακλή»]. (Μτφρ. Α. Τσακνάκης).

ανθρώπινη ζωή, ενώ χαρακτηριστική είναι και η αλληγορία με τους μαγνήτες, την *Ηράκλεια Πέτρα* («ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν»),<sup>3</sup> με την έννοια της δημιουργίας μιας ελκτικής αλυσίδας που ξεκινά από τον θεό, συνεχίζει με τον ποιητή και τον ερμηνευτή-ραψωδό και καταλήγει στο κοινό της ποίησης. Η αλληγορία αυτή συνιστά αθόρυβα μια πρώτη παραδοχή ότι ο λόγος της ποίησης αποτελεί ένα ρητορικό γεγονός που περιέχει την πρόθεση της επικοινωνίας, αντίληψη ωστόσο που δεν είναι ακραιφνώς πρωτόλεια, καθώς τόσο η τέχνη της ρητορικής, όσο και η τέχνη της ποιήσεως μοιράζονταν διαχρονικά ένα κοινό υπέδαφος, με κύριο προσδιορισμένο χαρακτηριστικό την έννοια της μεταβίβασης ενός μηνύματος από έναν πομπό-δημιουργό (ποιητή ή ρήτορα) προς ένα δέκτη (αναγνώστη ή ακροατή), ενώ η διαφορά των δύο τεχνών σημειώνεται στην έννοια του σκοπού: η ρητορική ως *πειθούς δημιουργός* –κατά τη Γοργεῖα ρήση– προσδοκά να πείσει, ενώ η ποίηση να τέρψει και να συγκινήσει.

Ἢδη από τον Ὀμηρο, ο ιδανικός ἥρωας έπρεπε να διαπρέπει με τον λόγο του στην αγορά, όπως με τα ανδραγαθήματά του στον πόλεμο, να είναι δηλαδή «μύθων τε ρητῆρ ἔργων τε πρηκτήρ».<sup>4</sup> Αλλά και αργότερα, η λογοτεχνία συνοδεύει τη ρητορική διάσταση της αθηναϊκής δημοκρατίας με τις ελεγείες του Σόλωνα (αρχές του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.) να είναι πραγματικοί πολιτικοί έμμετροι λόγοι, με τον ποιητή-νομοθέτη να εξηγεί τις ενέργειές του και να παρακινεί τους συμπολίτες του να τις ακολουθήσουν. Η τραγωδία εισάγει στη σκηνή λόγους και αντιπαραθέσεις, με αξιοσημείωτο παράδειγμα τη δίκη του Ορέστη στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (458 π.Χ), ενώ στις *Ικέτιδες* ο βασιλιάς των Πελασγών εμφανίζεται ως πολιτικός ρήτορας, ο οποίος επηρεάζει την απόφαση των Αργείων χάρη στα πειστικά επιχειρήματα μιας επιδέξιας δημηγορίας («δημηγόρους δ' ἤκουσεν εὐπειθῆς στροφᾶς»)<sup>5</sup>. Ωστόσο, κατά κοινή παραδοχή, το πιο εναργές παράδειγμα της σύμπλευσης των δύο τεχνών αποτελεί η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με τον δίκαιο λόγο να αντιπαρατίθεται στον άδικο λόγο της άκαμπτης εξουσίας του Κρέοντα.

Η σημαντικότερη συνάντηση των δύο τεχνών τελείται μέσα από τα δύο κορυφαία έργα του Αριστοτέλη: *Περί Ποιητικής* και *Ρητορική*. Το *Περί Ποιητικής*,

---

3 Πλάτων, *Ἴων*, ό.π

4 *Ἰλιάδα*, Ι, στ. 443.

5 Αισχύλος, *Ικέτιδες*, στ. 623, πρβλ. Pernot, 2005: 22-26.

ένα από τα μικρότερα σε έκταση έργα του Σταγειρίτη, δεν γράφτηκε για να δημοσιευτεί, αλλά ανήκει στην κατηγορία των ακροαματικών έργων. Σε αυτό το έργο, ο Αριστοτέλης προσπαθεί να προσδιορίσει την ουσία και τα είδη της ποίησης (έπος, τραγωδία, κωμωδία, ποίηση των διθυράμβων κ.ά.), καταθέτει παρατηρήσεις για την ουσία της ποίησης, για να καταλήξει στον διάσημο ορισμό της τραγωδίας στο έκτο κεφάλαιο. Από την άλλη πλευρά, το έργο του *Ρητορική* εστιάζεται στο αριστοτελικό τρίγωνο Ήθος-Πάθος-Λόγος, παρέχοντας έτσι, ουσιαστικά, το πρώτο γραπτό θεωρητικό εγχειρίδιο.<sup>6</sup> Τα δύο αυτά έργα κατατάσσουν τον Αριστοτέλη ως τον πρώτο θεωρητικό τόσο της ποίησης όσο και της ρητορικής.

Η συμπόρευση των δύο τεχνών συνεχίζεται και στη Ρωμαϊκή εποχή με το ποιητικό έργο τού Οράτιου *Ars Poetica*. Ο όρος Τέχνη (*Ars*) αφορά πρωταρχικά τη ρητορεία και σημαίνει το ρητορικό εγχειρίδιο, το πρακτικό βοήθημα των νέων ρητόρων, που θα τους κάνει ικανούς να κατακτήσουν την τέχνη τους.<sup>7</sup> Ωστόσο, η *Ποιητική* του Οράτιου, αποτελεί ποίημα το οποίο διαρθρώνεται με την ακρίβεια ενός θεωρητικού δοκιμίου, ενώ η σημαντικότερη αρετή του είναι η διάθεση του ίδιου του ποιητή να αντιμετωπίσει την ποιητική δημιουργία τόσο με λεπτή σάτιρα και ελαφρό πνεύμα, που δεν φτάνει στον αστεϊσμό και την ελευθεριότητα, όσο και με τη σοβαρότητα της ευθύνης ενός ειδήμονα, που δεν γίνεται σχολαστικισμός.<sup>8</sup> Ο Οράτιος, με τη χρήση μιας εμπνευσμένης μεταφοράς, θα δηλώσει ξεκάθαρα την πρόθεσή του: επιθυμεί να γίνει «η ακονόπετρα, που το σίδηρο να κάνει κοφτερό και όμως δεν κόβει η ίδια»,<sup>9</sup> δήλωση που συνδέεται με μια οιονεί διαδικασία ελέγχου του έργου των άλλων ποιητών υπό τη συνθήκη μια σειράς ιδεολογικών και τεχνικών οριοθετήσεων που ο ίδιος ο Οράτιος θέτει.<sup>10</sup> Πέρα από την πρόθεση, ξεχωρίζει στο έργο και ο τρόπος διαίρεσής του, καθώς προχωρά σε μια τριμερή διαίρεση της ποιητικής τέχνης: το ποίημα, η ποίησης, ο ποιητής, όπου η ποίησης ως η πράξη

---

6 Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Gagarin (2007: 27-33), κανονικοποίηση του ρητορικού λόγου με τη μορφή της εποπτευόμενης μάθησης φαίνεται να προϋπήρχε. Ο Κόραξ και αργότερα ο μαθητής του ο Τεισίας δίδαξαν πολύ πριν από το έργο του Αριστοτέλη, έναντι αμοιβής, τη ρητορική, την τέχνη του πειστικού λόγου, ενώ ο ομότεχνός τους, ο Σικελός Γοργίας, εισήγαγε την τέχνη τους στην Αρχαία Αθήνα διδάσκοντας, μεταξύ άλλων, τον Λυσία και τον Ισοκράτη.

7 Γιατρομανωλάκης, 1980: 25.

8 Γιατρομανωλάκης, ό.π.

9 Οράτιος, *Ars Poetica*, στ. 305-306.

10 Βλ και τη διδακτορική διατριβή της Καλλέργη (2018), «Οι επιστολές του Οράτιου ως δοκίμια ποιητικής, λογοτεχνικής κριτικής και ηθικής φιλοσοφίας», <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2775357/theFile>.

σύνθεσης ενός ποιήματος έχει σχέση με τα θέματα του περιεχομένου, το ποίημα εμφανίζεται ως η διεργασία της στιχουργίας και έχει σχέση με τη λεκτική μορφή και το ύφος, ενώ ο ποιητής-δημιουργός προσεγγίζεται υπό το πρίσμα του ίδιου απορήματος, που διατυπώθηκε παραπάνω από τον Πλάτωνα, αν δηλαδή η ικανότητά του να συνθέτει στίχους είναι αποτέλεσμα θείας έμπνευσης ή τεχνική ικανότητα. Τέλος, δίπλα σε ζητήματα τεχνικής, σχετιζόμενα με οδηγίες-συμβουλές για την αποτελεσματική ποιητική σύνθεση, ο στοχασμός του Οράτιου πορεύεται προς μια στοχοθέτηση όμοια με αυτήν της ρητορικής. Υιοθετείται ως κύριο πρόταγμα της ποίησης το επικοινωνιακό αποτέλεσμα που αυτή παράγει, καθώς ο ποιητής καλείται να προσφέρει στους παραλήπτες τού έργου του ένα μήνυμα –στην καλύτερη περίπτωση τερπνό και ωφέλιμο μαζί (*dulce et utile*)–, το οποίο θα επιδράσει δραστικά στους ακροατές-αναγνώστες, ώστε να τους οδηγήσει να αναφωνήσουν, έστω και ολίγον προσποιούμενοι: «*pulchre, bene, recte!*».<sup>11</sup> Στο σημείο αυτό οι δύο τέχνες μοιράζονται την ίδια αγωνία: την επιτυχία του μηνύματος, καθώς η ποίηση προσβλέπει στη θετική ανταπόκριση του κοινού στον παραγόμενο ποιητικό λόγο, διαφορετικά ελλοχεύει ο κίνδυνος του διασурμού. Ομοίως, η ρητορική, ως σαγήνη της ανθρώπινης λογικής και ζώπυρο της συναισθηματικής κατοχύρωσης ελλόγων πράξεων, στόχευε στην εξουσιαστική διαχείριση των άλλων, μέσω της δημιουργικής διάθεσης επιχειρημάτων.<sup>12</sup>

Αν θα επιχειρούσαμε μια σύντομη διαδρομή πάνω στον άξονα του χρόνου, θα ξεκινούσαμε από την κλασική ελληνική περίοδο του 4<sup>ου</sup> αιώνα, κατά την οποία παρατηρείται η άνθιση της διδακτικής ρητορικής, έως την Ελληνιστική περίοδο (3<sup>ος</sup> - 1<sup>ος</sup> αι.), τον νεοαττικισμό της πρωτοβυζαντινής περιόδου, θα ακολουθούσε η Αναγέννηση, περίοδος κατά την οποία αρχίζει η συστηματική μελέτη της Ρητορικής και η λογοτεχνική της αξιοποίηση, με την έννοια ότι η Ρητορική γίνεται, μαζί με τη

---

11 Οράτιος, ό.π., στ. 428.

12 Βλ. Καλοσπύρος, 2011: 253. Αξίζει να σημειωθεί ότι και ο Κικέρων (106 π.Χ. - 43 π.Χ.), έχοντας και ο ίδιος να επιδείξει ποιητικό έργο, έγραψε τόσο ποιήματα όσο και επιστολές, ένα υβριδικό είδος μεταξύ ρητορικής και λογοτεχνίας που άνθισε στους ελληνιστικούς χρόνους. Στο *De Oratore* (*Περί Ρήτορος*, 55-56 π.Χ.) απαιτεί από τον ρήτορα να ασχοληθεί με την ποίηση. Και αυτό γιατί, κατά τον Κικέρωνα, ποιητής και ρήτορας προσομοιάζουν. Ο ποιητής είναι λίγο περισσότερο περιορισμένος, επειδή πρέπει να προσέξει τον ρυθμό και τη μετρική όσων γράφει, ενώ λίγη περισσότερη ελευθερία στη χρήση της γλώσσας έχει ο ρήτορας· και οι δύο όμως μπορούν να διαλέξουν το θέμα που επιθυμούν και είναι ισάξιοι ως προς την εκφραστική τους δύναμη (Cicero, 1, 70). Η ποίηση, δηλαδή, είναι κατά τον Κικέρωνα χρήσιμη ως εξάσκηση για τον ρήτορα. Βλ. Καρακάση - Σπυριδοπούλου, 2005: 6.

Γραμματική και τη Διαλεκτική, τμήμα του λεγόμενου trivium (τριπλή φιλολογική μελέτη), και θα φτάναμε στο τέλος του Μεσαίωνα, χρονική περίοδο κατά την οποία «η ρητορική μετασχηματίζεται οριστικά σε ποιητική και η ποιητική γίνεται αποκλειστικά ρυθμιστική, εν μέρει υπό την επίδραση της παράδοσης του Οράτιου, γεγονός που αποδεικνύεται από τις σημαντικές δημοσιεύσεις μελετών για το έργο του Ρωμαίου ποιητή (Mathieu de Vendome, Geoffrey de Vinsauf κ.ά.)».<sup>13</sup> Ωστόσο, πολύ πριν από τους παραπάνω διανοητές ο συνδυαστικός ζωτικός κρίκος ανάμεσα στη θνήσκουσα παράδοση της ρητορικής τέχνης και στη μετανεωτερική αναβίωση της ρητορικής ανάλυσης υπήρξε ο Γερμανός φιλόσοφος Friedrich Nietzsche.<sup>14</sup> Ο Nietzsche συμπεριέλαβε στην ακαδημαϊκή του δραστηριότητα στο πανεπιστήμιο της Βασιλείας, από το 1869 μέχρι το 1879, μαθήματα ρητορικής επικεντρωμένα στη μελέτη συγγραφέων της ρητορικής παράδοσης (Αριστοτέλη, Κικέρωνα, Κοϊντιλιανό), δραστηριότητα που συνδέθηκε με τις παρατηρήσεις του για τη γλώσσα, τη γραφή και την ανάγνωση, –αλλά, κυρίως, με τη γλωσσική διάσταση της φιλοσοφίας.<sup>15</sup> Τη νιτσεική παράδοση της διδασκαλίας της ρητορικής, σε αμφιθέατρο, θα ακολουθήσει, μεταξύ άλλων, και ο διάσημος γάλλος διανοητής Roland Barthes, ο οποίος στην École Pratique des Hautes Études της Σορβόνης διοργάνωνε σεμινάρια με θέμα την αρχαία ρητορική, ενώ τονίζει προσφυώς ότι η ρητορική «είναι τόσο μια θεωρία της γραφής όσο ένα θησαυρός λογοτεχνικών μορφών».<sup>16</sup>

Τέλος, τον 20ό αιώνα παρατηρήθηκε μια θεαματική αναβίωση της ρητορικής υπό τον όρο «Νέα Ρητορική».<sup>17</sup> Η αναγεννημένη ρητορική εστιάζεται σε κάθε μορφή επικοινωνίας, με μια θεμελιώδη διαφορά: η έμφαση τώρα δεν δίνεται στον πομπό ή στο μήνυμα, αλλά στον δέκτη, ως παράγοντα καθοριστικά ρυθμιστικό μιας επιτυχούς επικοινωνίας. Επιπλέον, η φύση της αρχαίας ρητορικής συνάδει προς τα

---

13 Βλ. Meletinsky, 2010: 51. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η ρητορική συνδέθηκε με την Κριτική της Λογοτεχνίας και με σημαντικούς διανοητές του 20ού αιώνα, όπως ο Ivor Armstrong Richards (1893-1979), ο Kenneth Duvall Burke (1897-1993), ο Ch. Peleman (1912-1984), ο Roman Jakobson (1896-1982), ο Wayne Clayton Booth (1921-2005), ο Marshall McLuhan (1911-1980). Βλ. Αποστολοπούλου-Χρυσανθάκη & Κουτλή-Μήτση, 2019: 60.

14 Βλ. Δημηρούλης, 2004: 12.

15 Βλ. Καββαθάς, 2004: 17-19.

16 Βλ. Barthes, 2020:34.

17 Σύμφωνα με τον Ullmann (1964:130), η εξαφάνιση της παραδοσιακής ρητορικής άφησε ένα κενό στις ανθρωπιστικές επιστήμες και με δεδομένο ότι η υφολογία διένυσε μακρύ δρόμο, προκειμένου να καλύψει αυτό το κενό, δεν θα ήταν εντελώς εσφαλμένο να περιγραφεί η υφολογία ως μια «νέα ρητορική» προσαρμοσμένη στα πρότυπα και τις απαιτήσεις των σύγχρονων σπουδών γλωσσολογίας και λογοτεχνίας.

ενδιαφέροντα της μετανεωτερικής σκέψης, επί παραδείγματι του δορισμού, της μορφοκρατίας, της διακειμενικότητας, της γλώσσας των τεχνών, εξ ου και η εύνοια προς τη ρητορική. Έτσι, από την άποψη αυτή «η αρχαία ρητορική απολαμβάνει την προνομιούχο θέση της πηγής και του υποδείγματος».<sup>18</sup>

## 1. Η θεωρητική στήριξη της διατριβής

Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν δύο βασικά στοιχεία, τα οποία επέδρασαν αποφασιστικά στον σχεδιασμό και στη χάραξη των ορίων της παρούσας διδακτορικής διατριβής. Ως πρώτο εμφανίζεται το ζήτημα της επικοινωνιακής διάστασης του ποιητικού λόγου, το οποίο εμπίπτει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που προσεταιρίζεται τις αρχές και τους στόχους της ρητορικής τέχνης. Άλλωστε, η δημόσια διάθεση του ποιητικού λόγου, από τις πρώτες του προφορικές παραστάσεις μέχρι την έγγραφη και έντυπη μορφή του, αποτελεί ένα σύμπλεγμα τριών βασικών παραγόντων επικοινωνίας: του δημιουργού που «ποιεί» (συνθέτει ή γράφει), του αποδέκτη που λαμβάνει και αποκωδικοποιεί, ενώ το εκπεμπόμενο μήνυμα ταυτίζεται με το ποίημα και τα ποιήματα. Η παραδοχή αυτή συνδέεται με τη «επάνοδο» της ρητορικής τέχνης, όπως αυτή αναφέρθηκε παραπάνω, η οποία αναγνωρίστηκε ως ισχυρός παράγοντας που επέδρασε στη διαμόρφωση των σύγχρονων θεωριών της λογοτεχνικής θεωρίας του 20ού αιώνα.

Υπό το φως της παραπάνω συνθήκης, η εργασία ακολουθεί την τριμερή διάταξη η οποία αποτυπώνεται και στον τίτλο, μέσα από το ασύνδετο σχήμα *ο ποιητής, το ποίημα, ο αναγνώστης*. Το σχήμα αυτό υπαγορεύει τόσο τη βασική δομική διάρθρωση της διατριβής όσο και τον πυρήνα των ερευνητικών ερωτημάτων, καθώς επικεντρώνεται στην ανάδειξη των εννοιολογικών πυρήνων (δηλαδή τις σχετικές με την ποιητική τέχνη αντιλήψεις του ποιητή για τον εαυτό του ή για τους άλλους ποιητές, για το ποίημα ή τον αναγνώστη/ες), όπως αυτοί εμφανίζονται μέσα από το κείμενο, με παράλληλη αναφορά στις κυρίαρχες υφολογικές και μορφολογικές επιλογές (δηλαδή στους τρόπους εγγραφής και κωδικοποίησης της γλώσσας), ενώ εξίσου σημαντική αναδεικνύεται η θέση του

---

18 Pernot, 2005: 12.

αναγνώστη ως ζητούμενο και σκοπούμενο, με την έννοια της αναγνώρισης του ρυθμιστικού του ρόλου στο πλαίσιο της ποιητικής επικοινωνιακής πράξης.

Ως περισσότερο κατάλληλη για την πλαisiώση της διατριβής κρίθηκε η θεωρία του R. Jakobson, η οποία στην ιστορία της σύγχρονης λογοτεχνικής κριτικής<sup>19</sup> αντιμετώπισε τον ποιητικό λόγο ως ιδιαίτερη γραμματική δομή, εντός της οποίας η γλώσσα αναγνωρίζεται τελεολογικά ως μέσο εξυπηρέτησης των ορισμένων από τον ποιητή επικοινωνιακών σκοπών. Ωστόσο, στην παρούσα διδακτορική διατριβή η χρήση της θεωρίας του Jakobson δεν ακολουθείται αμιγώς και «κατά γράμμα», με την έννοια του εξονυχιστικού ακαδημαϊσμού, αλλά από τη θεωρία αυτή οικειοποιούμαστε και αξιοποιούμε ένα μείζον στοιχείο, το οποίο είναι το στοιχείο της ομοιότητας και της συνάφειας. Η ομοιότητα εντοπίζεται στον παραδειγματικό άξονα (μεταφορά) και τον συνταγματικό άξονα (μετωνυμία), προδιαγράφοντας ένα πλαίσιο εξέτασης κειμενοκεντρικό, με την έννοια της αναζήτησης, μέσα στο κείμενο, των στοιχείων εκείνων που δομούνται, στη βάση της ομοιότητας, στους δύο άξονες που εισηγείται ο Jakobson, και λαμβάνουν τη μορφή της μεταφοράς όμοιων στοιχείων (αναπαραστάσεις, ιδιότητες) στα τρία εξεταζόμενα μέρη που συγκροτούν το πλαίσιο της επικοινωνίας του ποιητικού λόγου.<sup>20</sup> Επιπρόσθετα, με δεδομένο ότι η πρόταση του Jakobson, μολονότι είναι απόλυτα γλωσσολογική, δεν ακολουθεί κάποια προδιαγεγραμμένα στάδια-φάσεις, προσφέρει στον μελετητή και στη μελετήτρια το δικαίωμα να κινηθεί και σε έτερα θεωρητικά μονοπάτια, πάντα ωστόσο στην κατεύθυνση της ανεύρεσης των εμπειρικών δεδομένων που εξάγονται από το κείμενο. Παράλληλα, γίνεται εμφανές ότι στην εργασία δεν ακολουθείται η προτεινόμενη ανάλυση από τον ίδιο τον Jakobson (αναφερόμαστε στην ανάλυση του ποιήματος του Baudelaire «Les Chats»<sup>21</sup> ή την ανάλυση –σε συνεργασία με τον Π. Κολακλίδη– του ποιήματος του Κ.Π. Καβάφη «Θυμήσου σώμα»), με την έννοια ότι οι αναλύσεις αυτές κρίνονται

---

19 Ο Hawthorn στο βιβλίο του *Unlocking the text: Fundamental issues in Literary theory* (ελληνικός τίτλος: *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο* (Μτφρ. Μ. Αθανασοπούλου), επισημαίνει την ανάγκη διάκρισης των όρων «λογοτεχνική κριτική», «λογοτεχνική θεωρία» και «κριτική θεωρία», με την έννοια ότι οι όροι αυτοί συχνά αλληλοεπικαλύπτονται. Βλ. Hawthorn, 2012: 21-22.

20 Σύμφωνα με τον Barthes (2020: 62), ο Jakobson, από το σύνολο των σχημάτων της ρητορικής, δεν συγκράτησε παρά δύο σχήματα, τη μεταφορά και τη μετωνυμία, για να τα καταστήσει εμβληματικά των δύο αξόνων του λόγου.

21 Jakobson, 1987: 197 & 520-521.



ειδικές και εξόχως εξονυχιστικές, χωρίς τη δυνατότητα οριζόντιας εφαρμογής τους σε όλο το ερευνητικό δείγμα.<sup>22</sup>

## 2. Η επιλογή του θέματος και η χρησιμότητα της διδακτορικής διατριβής

Η αφετηρία της ερευνητικής ενασχόλησης της γράφουσας με την ποίηση του Αντώνη Φωσιέρη (γ. 1953) ξεκινά κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών της σπουδών (2016-2018) και η πρώτη φάση της έρευνά της ολοκληρώνεται με τη δημοσίευση διπλωματικής εργασίας τον Μάρτιο του 2019,<sup>23</sup> στην οποία, σε μια πρώτη προσέγγιση, ερευνώνται συγκεκριμένα μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του συνολικού έργου του ποιητή. Ακολουθούν δημοσιεύσεις σε πρακτικά διεθνών συνεδρίων και επιστημονικών ημερίδων,<sup>24</sup> δημοσιεύσεις κριτικών κειμένων σε επιστημονικά και έγκυρα λογοτεχνικά περιοδικά,<sup>25</sup> ενώ το 2021 δημοσιεύεται το βιβλίο της (μονογραφία) με τίτλο *Όψεις αμφίσημου λόγου στην ποίηση του Αντώνη Φωσιέρη* (έκτασης 224 σελίδων) από τις εκδόσεις Μανδραγόρας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συγγραφής, η επιλογή του θέματος της διδακτορικής διατριβής και η βούληση να κατευθυνθεί η έρευνα στοχευμένα προς τα ποιήματα ποιητικής<sup>26</sup> του Αντώνη Φωσιέρη, υπαγορεύθηκε αφενός από την πρόθεση διεύρυνσης του ερευνητικού πεδίου και αφετέρου από τρεις σημαντικούς ακόμη παράγοντες.

Ως πρώτος παράγοντας καταχωρίζεται η διαπίστωση της πλημμελούς παρουσίας ανάλογων ειδικών ερευνών που να προσεγγίζουν επισταμένως το υπό πραγμάτευση αντικείμενο, παρά το γεγονός ότι η εν λόγω κατηγορία ποιημάτων απαντάται στο έργο των περισσότερων ποιητών/τριων. Επιπροσθέτως, η απουσία

---

22 Ο Μπαμπινιώτης (1991: 40), τονίζει ότι η αξία της προσφοράς του Jakobson έγκειται στο γεγονός ότι με τις μελέτες του άνοιξε πρώτος τον δρόμο για μια σοβαρή, αντικειμενική και επιστημονική μελέτη της γλώσσας των λογοτεχνικών έργων, στοιχείο που δεν μπορεί να υποτιμηθεί λόγω κάποιων αστοχιών σε επί μέρους εκτιμήσεις.

23 Βλ. Παρασκευή Μακρίδου, *Αμφισημία, ομοηχία και σχήμα ετυμολογικό στην ποίηση του Αντώνη Φωσιέρη* (Διπλωματική Εργασία), Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ρητορική, Επιστήμες του Ανθρώπου και Εκπαίδευση», ΕΚΠΑ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Μάρτιος 2019.

24 Βλ. Μακρίδου 2021γ: 1201-1243, Μακρίδου, 2021δ: 314-338., Μακρίδου, 2022 α: 1520-1541.

25 Βλ. Μακρίδου 2020α: 95-108, 2021α: 132-141, 2021β: 107-110, 2022β: 14-17, 2022γ: 82-83, 2023α: 58-68, 2023β: 82-86.

26 Η εννοιολογική αποσαφήνιση του όρου στο Δεύτερο Κεφάλαιο της διατριβής.

σχετικών μελετών στον χώρο της νεοελληνικής φιλολογίας για το είδος των ποιημάτων ποιητικής (οι υπάρχουσες μελέτες αφορούν αποκλειστικά σε μείζονες ποιητές, όπως για τον Κ.Π Καβάφη, τον Κ.Γ. Καρυωτάκη και τον Κ. Παλαμά)<sup>27</sup> ανέδειξε ένα συγγραφικό κενό που λειτούργησε ενθαρρυντικά προς την κατεύθυνση της επιλογής.

Ως δεύτερο νομιμοποιητικό κριτήριο επιλογής λειτούργησε η ποσοτικά ισχυρή παρουσία της συγκεκριμένης κατηγορίας ποιημάτων στο συνολικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη αλλά και η θεματική διασπορά της σε όλο το μήκος του ποιητικού έργου (το στοιχείο αυτό αναλύεται παρακάτω). Ήδη από την αφετηρία της συγγραφικής του πορείας, ο ποιητής δηλώνει ξεκάθαρα την «ενδοποιητική» του πρόθεση με τη δημοσίευση της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση*, σε πολύ νεαρή ηλικία (όταν δημοσιεύεται η συλλογή, το 1977, είναι μόλις είκοσι τεσσάρων ετών), η οποία είναι αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στην ποιητική τέχνη, με έμφαση στο ποίημα και τα ποιήματα, ενώ ο ποιητής συνέχισε σταθερά να εμπλουτίζει όλες τις επόμενες συλλογές του με ποιήματα ποιητικής. Παράλληλα, τα ποιήματα αυτά διαδραματίζουν έναν ευρύτερο ρόλο: συνιστούν ένα ιδιότυπο ιδεολογικό ή κανονιστικό πλαίσιο για τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο ποιητής συνδιαλέγεται εκ των έσω με την τέχνη του, καθώς φωτίζουν τις γλωσσικές και αισθητικές του απόψεις, τους τρόπους μετάπλασης της γλώσσας σε λόγο ποιητικό, τις πηγές-αφορμές ή τις συνθήκες εντός των οποίων ο δημιουργός αρύεται εμπειρίες τις οποίες αργότερα μεταπλάθει σε ποιήματα. Η λειτουργία των ποιημάτων αυτών σε σχέση με το συνολικό έργο λειτουργεί διαφωτιστικά και για άλλα ποιήματα που δεν έχουν ως κεντρικό θέμα την ποιητική τέχνη, άποψη που συγκλίνει με την διαπίστωση του Θεοδόση Πυλαρινού ο οποίος αναφέρει στην εισαγωγή των *Κριτικών κειμένων* (2017): «[...] σε όλο το έργο του Φωστιέρη πλανάται η ποίηση, μη αναφερόμενη ρητά ή απλώς κατονομαζόμενη, με αποτέλεσμα τα περί την ποίηση να αποτελούν αναγνωστικούς οδηγούς των υπολοίπων ποιημάτων»,<sup>28</sup> ενώ, παρόμοια, στην εισαγωγή της αλβανικής μετάφρασης ποιημάτων ποιητικής ο Πυλαρινός θα γράψει για τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη: «[τα

---

27 Κασίνης, 2022: 9.

28 Βλ. Θ. Πυλαρινός (Επιμ.), *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 2017, σ. 41

ποιήματα ποιητικής] αντικατοπτρίζουν τον τρόπο που [ο ποιητής] κατοπτρεύει ποιητικά την ζωή, από τις απλές καθημερινές πλευρές της έως την ανησυχία του σύγχρονου ανθρώπου για τις απροσδιόριστες τύχες του και τη φιλοσοφική καταβύθιση στα αχανή βάθη τού είναι, με σκοπό μια τέτοιου είδους ποιότητα να τον συνοδεύει και να τον συμφιλιώνει με την προμηθεϊκή μοναξιά του, χωρίς να τον παρωθεί σε πλασματικά πεδία που την καθιστούν αφόρητη»<sup>29</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κριτική, σχεδόν στο σύνολό της, αν και αναγνωρίζει τη συχνή παρουσία των ποιημάτων ποιητικής στο έργο του ποιητή, ωστόσο επί το πλείστον κατευθύνει την προσοχή της στα ποιήματα που αγγίζουν τα μεγάλα οντολογικά και φιλοσοφικά ζητήματα τα οποία εισηγείται η ποίησή του, προσπερνώντας την ανάδειξη του λειτουργικού ρόλου της συγκεκριμένης κατηγορίας ποιημάτων μέσα στο ποιητικό έργο.

Ο τρίτος παράγοντας αφορά σε ένα πρακτικό λόγο. Η θεματική κατηγοριοποίηση των ποιημάτων του Αντώνη Φωστιέρη, συνολικά, αποτελεί μια σύνθετη και ομολογουμένως παρακινδυνευμένη διαδικασία, με την έννοια ότι συχνά σε ένα ποίημα διαπλέκονται περισσότεροι από δύο θεματικοί άξονες, στοιχείο που καθιστά την προσπάθεια κατηγοριοποίησης ή ανάδειξης μεμονωμένων θεματικών ιδιαιτέρως δυσχερή. Ωστόσο, τα ποιήματα ποιητικής στο έργο του Φωστιέρη αποτελούν την πιο ξεκάθαρη θεματική κατηγορία, συγκριτικά με άλλες, με την έννοια ότι το θέμα προσημαίνεται σε αρκετούς τίτλους ποιημάτων (για την κατάταξη βλ. παρακάτω την ενότητα «Το ερευνητικό δείγμα») και είναι εξίσου ορατό και κυρίαρχο στα περισσότερα ποιήματα. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με τους παραπάνω παράγοντες, υπήρξε αποφασιστικής σημασίας και καθόρισε εν πολλοίς την επιλογή του θέματος της διατριβής.

Η πρωτοτυπία της διδακτορικής διατριβής αφορά καταρχάς στο αντικείμενο μελέτης, τα ποιήματα ποιητικής, τα οποία εξετάζονται ως ένα συμπαγές επικοινωνιακό δίκτυο, ενώ σημαντικό στοιχείο πρωτοτυπίας αποτελεί και η ανάδειξη του ρόλου του αναγνώστη στη διαμόρφωση της ποιητικής πρότασης, καθώς στο ερευνητικό δείγμα συμπεριλαμβάνονται τόσο τα ποιήματα που είναι

---

29 Εισαγωγή του Θεοδόση Πυλαρινού στην αλβανική έκδοση *Andonis Fostieris, ARS POETICA/Poezi te Poezise* (Μετάφραση. Β. Ζαφειράτη) εκδ. Neraida, Τίρανα 2019.

αποκλειστικά αφιερωμένα σε αυτόν, όσο και επιμέρους αναφορές που εντοπίζονται σε όλο το εύρος των ποιημάτων ποιητικής.

Το στοιχείο της πρωτοτυπίας διευρύνεται και ως προς την κατάταξη-κατηγοριοποίηση των ποιημάτων ποιητικής η οποία στηρίχτηκε σε μια ακραιφνώς δομιστική αντίληψη. Η επεξεργασία του ερευνητικού δείγματος απέδωσε εννέα (9) υποκατηγορίες ποιημάτων ποιητικής, οι οποίες εντοπίστηκαν και απομονώθηκαν στη βάση μιας δομιστικής-γλωσσοκεντρικής προσέγγισης: αλληγορικά, γλωσσοθεματικά, γραμματοσυντακτικά, κρυπτικά ή διαδραστικά, πειραματικά, επιγραμματικά, καταβολάδες, κύκλια ή κυκλικά, οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής. Στην κατηγοριοποίηση αυτή προστίθενται και τα ποιήματα που είναι αφιερωμένα στον αναγνώστη.

Τέλος, σε ό,τι αφορά στο στοιχείο της πρωτοτυπίας σε σχέση με το συνολικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη, η παρούσα διατριβή είναι η πρώτη που εκπονείται αποκλειστικά πάνω στο έργο του, ενώ για πρώτη φορά επιχειρείται η κάθετη εξέταση του έργου, ως προς μια θεματική και όχι εν συνόλω, στοιχείο που προσδοκούμε να συμβάλει στην ερμηνευτική «διάνοιξη» του ποιητικού έργου και, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, να προστεθεί εποικοδομητικά στις υπάρχουσες μελέτες που αφορούν συνολικά στην ποιητική γενιά του '70.

### 3. Η μεθοδολογία της Διδακτορικής διατριβής

Η μεθοδολογία της έρευνας αποτελεί μία διαδικασία κατά την οποία ο ερευνητής καλείται να επιλέξει, να αξιολογήσει και να καθορίσει τις ερευνητικές μεθόδους που θα χρησιμοποιήσει για την ολοκλήρωση και εκπόνηση του εγχειρήματός του. Η επιλογή και η εφαρμογή της εκάστοτε μεθόδου κρίνεται ως επιλογή κομβικής σημασίας για τον ερευνητή, καθώς η αξιοποίηση της κάθε μεθόδου θα πρέπει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες όχι μόνο της έρευνας αυτής καθαυτής, αλλά και στα ποιοτικά χαρακτηριστικά τού προς ανάλυση δείγματος.<sup>30</sup>

Η μεθοδολογία οφείλει να στηρίζεται σε ορισμένα κύρια σημεία. Αρχικά, πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τη φύση της έρευνας, δηλαδή τον βασικό σκοπό για

---

30 Βλ. σχετικά, Wellington, 2015.

τον οποίο αυτή διεξάγεται. Το δεύτερο κριτήριο σχετίζεται με τη θεωρητική αφετηρία της έρευνας, με την έννοια ότι η μεθοδολογία οφείλει να ανταποκρίνεται στη φύση των στόχων που έχουν τεθεί ήδη από την εκκίνηση της έρευνας. Τέλος, ο τρίτος άξονας αφορά στη συμβατότητα της ερευνητικής μεθόδου με το σύνολο των πληροφοριών που αυτή αποσκοπεί να αντλήσει.<sup>31</sup>

Πέρα από τα παραπάνω, η μεθοδολογία αποτελεί ένα εργαλείο σκέψης που καθοδηγεί τον ερευνητή για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να πλαισιώσει τα ερευνητικά του ερωτήματα ή για τις τεχνικές μεθόδους συλλογής δεδομένων και αργότερα της ανάλυσης και ερμηνείας τους.<sup>32</sup> Για την επεξεργασία και ανάλυση των ερευνητικών ευρημάτων που θα προκύψουν από την αποδελτίωση του ερευνητικού υλικού, ως καταλληλότερη μέθοδος για την ευόδωση του παρόντος ερευνητικού εγχειρήματος κρίνεται η ερμηνευτική (κειμενοκεντρική) μέθοδος, ενώ χρησιμοποιείται συνδυαστικά και η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου.

Το ζήτημα της ταυτότητας του λογοτεχνικού κειμένου υπό την ερμηνευτική οπτική, σε ένα πρώτο επίπεδο συνδέθηκε στο παρελθόν με την επισήμανση των κυρίαρχων (με την έννοια των ευδιάκριτων) υφολογικών επιλογών αλλά και με τη διαίσθηση του μελετητή, για να χρησιμεύσουν αργότερα ως υπόθεση εργασίας στην επεξεργασία της γλώσσας του κειμένου (συστηματική φιλολογικογλωσσική ανάλυση), στοιχείο που, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη, εντάσσεται σε ένα γενικότερο τύπο αναλύσεως του κειμένου που έχει χαρακτηριστεί ως ιδεαλιστικός.<sup>33</sup> Σύμφωνα με τους Popovic & Boissinot,<sup>34</sup> η ερμηνευτική μέθοδος χαρακτηρίζεται ως το σύνολο των αρχών και των τεχνικών που επιτρέπουν μια εργασία μετάφρασης/ερμηνείας του λογοτεχνικού κειμένου η οποία στηρίζεται στην αντίληψη ότι τα γλωσσικά σημεία και ο λόγος δεν είναι προφανή σημεία του κειμένου και πως πίσω από το ορατό λανθάνει ένα δεύτερο επίπεδο σημασίας. Παρόμοια, κατά τον Schleiermacher, η ερμηνεία είναι μια πρακτική δημιουργικής (ανα)κατασκευής/(ανα)σύστασης νοήματος, το κείμενο είναι αγωγός νοημάτων και η γραφή ενός κειμένου ισοδυναμεί με το να απευθύνει κάποιος νοήματα,

---

31 Ιωσηφίδης, 2008: 21.

32 Ίσαρης, 2015: 16.

33 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1991: 37.

34 Βλ. Popovic & Boissinot, 2002, σ. 260-262.

εγγεγραμμένα στο κείμενο, προς μελλοντικούς/ δυνητικούς αναγνώστες.<sup>35</sup> Κατά τον Ρικέρ, η ερμηνεία αποτελεί μια δραστηριότητα διάκρισης, και ο πρώτος-πρώτος «τόπος» που αναλαμβάνει να απεγκλωβίσει η ερμηνευτική είναι η Γλώσσα, και ιδιαίτερα η γραπτή Γλώσσα. Ως στοιχειωδέστερη εργασία της ερμηνείας θεωρεί την εξής: «[η ερμηνεία] οφείλει να αναγνωρίζει ποιο σχετικά μονοσήμαντο μήνυμα συνέθεσε ο ομιλητής αντλώντας από την πολυσημαντότητα του κοινού λεξιλογίου. Να παράγει με λέξεις πολυσημαντες ένα λόγο σχετικά μονοσήμαντο, να αναγνωρίζει αυτή την πρόθεση μονοσημαντότητας στην πρόσληψη των μηνυμάτων».<sup>36</sup> Ο δε Eco, στο βιβλίο του *I limiti dell'interpretazione* (1993), θα αναγνωρίσει τρεις τύπους ερμηνευτικών προθέσεων του κειμένου: τι θέλει να πει ο ποιητής (*intentio auctoris*), τι θέλει να πει το ίδιο το κείμενο (*intentio operis*), και ποια είναι η πρόθεση-εικασία του αναγνώστη (*intentio lectoris*), ο οποίος επηρεάζεται τόσο από συστήματα σημασιολόγησης του ίδιου του έργου, όσο και από τα δικά του συστήματα σημασιολόγησης (επιθυμίες, παρορμήσεις, προαιρέσεις).<sup>37</sup>

Παράλληλα με την ερμηνευτική μέθοδο, η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου έχει οριστεί ως «μια ερευνητική μέθοδος για την υποκειμενική ερμηνεία του περιεχομένου των στοιχείων των κειμένων, μέσω της συστηματικής διαδικασίας ταξινόμησης και αναγνώρισης παρόμοιων θεμάτων ή μοτίβων λόγου».<sup>38</sup> Με την ανάλυση περιεχομένου επιτυγχάνεται η μετατροπή του ποιοτικού υλικού σε ποσοτικό και μετρήσιμο. Η ανάλυση περιεχομένου μπορεί να είναι ποσοτικού ή ποιοτικού τύπου. Στην ποσοτική ανάλυση ενδιαφέρει πόσο συχνά εμφανίζεται η ενότητα ανάλυσης, ενώ στην ποιοτική ανάλυση ενδιαφέρει αν υπάρχει ή δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό. Στόχος της ανάλυσης είναι η ανακάλυψη αναγνωρίσιμων ιδιοτήτων ή καταστάσεων που συγκροτούν τις νοηματικές ορίζουσες του υλικού, με σκοπό την εξαγωγή ειδικών και έγκυρων συμπερασμάτων. Η μέθοδος χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό: α) των χαρακτηριστικών του περιεχομένου και των χαρακτηριστικών των μηνυμάτων σε διάφορες χρονικές περιόδους, β) των χαρακτηριστικών του πομπού της

---

35 Βλ. Παπαχρίστου, Χέλμης & Μαροπούλου, 2015: 130.

36 Βλ. Ρικέρ, 1990: 160-161.

37 Βλ. Έκο, 1993: 34-35.

38 Βλ. Hsieh & Shannon, 2005: 1278 στο Κουμπιάδης, 2018: 6.

επικοινωνίας και του υλικού που έχει παραχθεί από τον δημιουργό, γ) των χαρακτηριστικών των αποδεκτών της επικοινωνίας και των επιπτώσεων της σε αυτούς (ποιοι είναι οι αποδέκτες και ποιες επιπτώσεις –στάσεις, αντιδράσεις κ.λπ.– προκαλεί το μήνυμα στους αποδέκτες). Τέλος, η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου χωρίζεται σε τρεις διακριτές φάσεις: α) στον ορισμό της ενότητας ανάλυσης, β) στον ορισμό και επιλογή της μονάδας μέτρησης, γ) στη δημιουργία ενός συστήματος κατηγοριών.<sup>39</sup>

Η κατάταξη του ερευνητικού δείγματος ακολούθησε την παραπάνω διαδικασία που ορίζεται από την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου. Συγκεκριμένα, τα ποιήματα ποιητικής που αποτέλεσαν το ερευνητικό δείγμα, σε μια πρώτη φάση εργασίας απέδωσαν ένα σύνολο κατηγοριοποιήσεων που στηρίζεται κυρίως στο στοιχείο της ομοιότητας (και λιγότερο της συνάφειας) και η ερμηνευτική τους προσέγγιση ακολούθησε μια κίνηση αποπεριφερειοποίησης των επιμέρους ευρημάτων και κατάταξή τους σε υποενότητες, οι οποίες ανέδειξαν σημαντικά θεματικά, ιδεολογικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής τεχνολογίας, ενώ δεν έλειψαν οι περιπτώσεις που η απομόνωση ορισμένων μορφολογικών στοιχείων βρισκόταν σε απόλυτη συνάφεια με θεωρητικές και ιδεολογικές σταθερές του συγγραφέα.

Η εργασία της κάθετης ερμηνευτικής προσπέλασης του ποιητικού λόγου, ως προς συγκεκριμένες μεταβλητές, είναι ορατή εν πρώτοις από την ανάγνωση του πίνακα περιεχομένων της διδακτορικής διατριβής. Οφείλουμε εδώ να επισημάνουμε ότι τα ευρήματα που προέκυψαν συμπληρώθηκαν, όπου ήταν εφικτό, από το περικειμενικό στοιχείο των συνεντεύξεων του ποιητή (έντυπων ή τηλεοπτικών) αλλά και των ποιητικών συνομιλιών, διαλέξεων ή άρθρων του ίδιου, με την πρόθεση να φωτιστούν επιμέρους ζητήματα και να στηριχθεί λυσιτελέστερα η ερμηνευτική προσέγγιση. Οφείλουμε ωστόσο να εξηγήσουμε ότι ιδιαίτερα η χρήση των συνεντεύξεων (ο αριθμός των οποίων είναι ιδιαίτερα μεγάλος), αποσπάσματα των οποίων παρεισδύουν στον κειμενικό χώρο της διατριβής (είτε στο κυρίως σώμα είτε στις υποσημειώσεις) ακολούθησε μια διαδρομή από το κείμενο προς τη συνέντευξη και όχι αντίστροφα, με την έννοια ότι σημείο αναφοράς

---

39 Βλ. Τζάνη, 2005: 6.

υπήρξε σε όλη τη συγγραφική πορεία η αντιστοίχιση-σύζευξη των ευρημάτων με τις προσωπικές καταθέσεις του ποιητή, όπου αυτό ήταν εφικτό αλλά και ορατό.

Εκτός από το ιδεολογικό πλαίσιο, η παρούσα έρευνα, εστιάζοντας στη λειτουργία των ρητορικών τρόπων, αναγνώρισε τη δεσμευτική σχέση της γλώσσας με το ποίημα, ως μοναδικού οχήματος μεταφοράς του ποιητικού μηνύματος και των προτεινόμενων θεωρητικών κατασκευών, την αντιστοιχία λεκτικής και εννοιολογικής διαστρωμάτωσης του ερευνητικού δείγματος και το σημασιολογικό φορτίο που αυτό διαθέτει προς τον αναγνώστη.

Τέλος, οφείλουμε να τονίσουμε τόσο το εύρος του ερευνητικού δείγματος, όσο και τη χρονική περίοδο, έκταση αυτού, από το 1970 έως το 2020, που μας έδωσαν τη δυνατότητα να διευσδύσουμε σε αχαρτογράφητα πεδία της ποιητικής και να παρακολουθήσουμε ταυτόχρονα την εξελικτική πορεία της ποιητικής γραφής από τα πρώτα νεανικά φανερώματα μέχρι την ύστερη φάση της ωριμότητας, όπως αυτή φαίνεται να κλείνει, προς το παρόν με την έκδοση των *Απάντων* (2021), ενώ ως σημαντική καταχωρίζεται και η δυνατότητα που παρέχει στον μελετητή το εύρος του δείγματος να παρακολουθήσει σημαντικές μεταβολές που εγγράφονται στη σύλληψη και εκφορά του ποιητικού μηνύματος, αλλά και αλλαγές που αφορούν σε ζητήματα γλωσσικών επιλογών και δόμησης του ποιητικού λόγου.

#### 4. Το ερευνητικό δείγμα

Ως ποιήματα ποιητικής ή ποιήματα για την ποίηση καταχωρίζονται τα ποιήματα η θεματική των οποίων περιστρέφεται γύρω από την έννοια της ποίησης και των επιμέρους πτυχών και εκφάνσεων της ποιητικής τέχνης (αναλυτική προσέγγιση του είδους ακολουθεί στο Δεύτερο Κεφάλαιο του πρώτου μέρους της διατριβής). Σε ό,τι αφορά στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη (1953), διεξερχόμενος κανείς το σύνολο του έργου, αβίαστα συνάγει την άποψη ότι τα ποιήματα ποιητικής αποτελούν έναν αναγνωρίσιμο άξονα θεματικής επί του συνόλου της ποιητικής του παραγωγής.<sup>40</sup> Από τη μελέτη του συνολικού ποιητικού

---

<sup>40</sup> Ως πρόσθετο στοιχείο που αντανακλά το ενδιαφέρον του ποιητή για τα ποιήματα ποιητικής μπορεί να θεωρηθεί το γεγονός ότι υπήρξε συνανθολόγος σε δύο σχετικές ανθολογίες. Βλ. Φωστιέρη-Νιάρχος, 2006 και Φωστιέρη-Νιάρχος, 2012.



έργου, όπως αυτό δημοσιεύτηκε στο βιβλίο *Αντώνης Φωστιέρης, Άπαντα τα Ποιήματα 1970-2020*, το οποίο εκδόθηκε το 2021 και αποτελεί το βιβλίο αναφοράς της έρευνας, εντοπίστηκαν εκατόν είκοσι εννέα (129) ποιήματα ποιητικής<sup>41</sup> σε σύνολο διακοσίων ενενήντα δύο ποιημάτων (292), αριθμός που καλύπτει το 44,5% της συνολικής έκτασης του έργου.

Τα ποιήματα αυτά, βάσει της έκτασης/αριθμού των στίχων που αναφέρονται σε ζητήματα σχετικά με την ποιητική τέχνη, διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: α) «**Τα αμιγή ποιήματα ποιητικής**», τα οποία ανέρχονται σε ενενήντα τέσσερα (94).<sup>42</sup> Πρόκειται για τα ποιήματα που επικεντρώνονται εξ ολοκλήρου σε ζητήματα που σχετίζονται με την ποίηση, τον ποιητή ή τους ποιητές, το ποίημα (και τα επιμέρους «υλικά» του ποιήματος) ή τον αναγνώστη, β) Τα «**έκκεντρα ποιήματα ποιητικής**», στα οποία αναγνωρίζονται αναφορές, οι οποίες μπορούν να εντοπίζονται είτε σε ένα μόνο στίχο είτε σε περισσότερους, ωστόσο πρόκειται για ποιήματα στα οποία οι αναφορές δεν ξεπερνούν τη μισή έκταση του ποιήματος (δηλαδή είναι λιγότερες από τον μισό αριθμό των στίχων). Στο συνολικό έργο εντοπίστηκαν τριάντα δύο (35) περιπτώσεις ποιημάτων ποιητικής με αναφορές, δηλαδή «έκκεντρα» ποιήματα ποιητικής.<sup>43</sup> Αν θεωρήσουμε ως μονάδα μέτρησης τον στίχο ή τους στίχους, με μια ελαστική μέτρηση, διαπιστώνουμε ότι σε σύνολο 9084 στίχων οι 3225 αφορούν σε ζητήματα ποιητικής τέχνης, ποσοστό που αγγίζει το 35,5 %. Η διασπορά των ποιημάτων ποιητικής (κατά τίτλους και κατά στίχους) εμφανίζεται ιδιαίτερα αυξημένη στις πρώτες ποιητικές συλλογές, όπου διαπιστώνεται και ο μεγαλύτερος αριθμός έκκεντρων ποιημάτων ποιητικής, ενώ προχωρώντας προς το τέλος (2020) εμφανίζεται μεγάλος αριθμός αμιγών ποιημάτων και τα έκκεντρα ποιήματα είναι σχεδόν σπάνια. Τα *Τοπία του Τίποτα* (2013) είναι η συλλογή με τον μεγαλύτερο αριθμό ποιημάτων και ακολουθεί η πρόσφατη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020). Η μεγάλη συσπείρωση ποιημάτων ποιητικής στις τελευταίες συλλογές της συγγραφικής ωριμότητας του ποιητή αναδεικνύει το μείζον ενδιαφέρον του για τη συγκεκριμένη θεματική. Ιδιαίτερα, στη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013) το είδος προσημαίνεται και από τους τίτλους,

---

41 Βλ. Πίνακα 2, στο παράρτημα της διατριβής.

42 Βλ. Πίνακα 3, στο παράρτημα της διατριβής.

43 Βλ. Πίνακα 4, στο παράρτημα της διατριβής.

άλλοτε ξεκάθαρα (π.χ. «Το ποίημα», «Οι ποιητές», «Η ποίηση», «Θέλω να γράψω ένα ποίημα») και άλλοτε μετωνυμικά (π.χ. «Το γραπτό» ή «Γράφω» ή «Τα γραπτά πετούν»).

Η τελική διασπορά του δείγματος ανά συλλογή είναι η εξής:

Πίνακας 1. Ποιήματα ποιητικής ανά συλλογή

Ποιητική Συλλογή	Συνολικός αριθμός ποιημάτων	Αριθμός ποιημάτων ποιητικής
<i>Το Μεγάλο Ταξίδι</i> (1971)	7	2
<i>Εσωτερικοί Χώροι ή τα Είκοσι</i> (1973)	6	1
<i>Σκοτεινός Έρωτας</i> (1977)	51	25
<i>Ποίηση μες στην ποίηση</i> (1977)	16	16
<i>Ο διάβολος τραγούδησε σωστά</i> (1981)	22	5
<i>Το Θα και το Να του θανάτου</i> (1987)	46	13
<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	33	14
<i>Πολύτιμη λήθη</i> (2003)	25	8
<i>Τοπία του Τίποτα</i> (2013)	49	28
<i>Θάνατος ο Δεύτερος</i> (2020)	35	16
(Υστερόγραφα)	2	1

Εκτός από τις δύο μεγάλες κατηγορίες που αναφέραμε, οι ειδολογικές διαφοροποιήσεις και οι ετερογενείς άξονες προσέγγισης υπαγόρευαν τη διάκριση του ερευνητικού δείγματος σε επιμέρους υποκατηγορίες, στη βάση θεματικών, δομικών και μορφολογικών παρατηρήσεων. Σκοπός της (υπο)κατηγοριοποίησης αυτής αποτέλεσε η ανάδειξη της ιδιοσυστασίας του ερευνητικού υλικού. Διακρίνονται οι εννέα (9) υποκατηγορίες, τις οποίες αναφέρουμε παρακάτω στην ενότητα «Η δομή της διατριβής» και τις αναλύουμε διεξοδικά στο έβδομο κεφάλαιο. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι εν λόγω (υπο)κατηγοριοποιήσεις αναγνωρίζονται ως «συστάδες» ποιημάτων (ή συσπειρώσεις) που εμφανίζουν χαρακτηριστικά τα οποία αποκλίνουν από τη συνήθη θεματική των λοιπών ποιημάτων ποιητικής (ο ποιητής, οι ποιητές, περί ποιήσεως, ζητήματα που σχετίζονται με το συναίσθημα του δημιουργού, τον έπαινο ή τον ψόγο της ποιητικής τέχνης, τις προσδοκίες και τις ματαιώσεις κ.ά.), ενώ είναι συχνό φαινόμενο ένα ποίημα να κατατάσσεται σε παραπάνω από μία κατηγορίες.

Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι κύρια πηγή έρευνας και συναγωγής συμπερασμάτων αποτέλεσε το πρωτογενές υλικό (ερευνητικό δείγμα), το οποίο στηρίχτηκε, ως μεθοδολογικά αναγκαίο συμπλήρωμα, από δευτερογενείς πηγές (συνεντεύξεις, κριτικά κείμενα, συνομιλίες, άρθρα, ομιλίες). Οι ερμηνευτικές

προσεγγίσεις πλαισιώθηκαν από σημαντικό αριθμό διακειμενικών αναφορών, δηλαδή αποσπάσματα από κείμενα της αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, φιλοσοφικά κείμενα, εκκλησιαστικά παραθέματα ή ποιήματα άλλων ποιητών με συναφές θεματικό προσανατολισμό, τα οποία κρίθηκε ότι μπορούν να ενισχύσουν την ευρύτερη συζήτηση για το ζήτημα της θεματοποίησης της τέχνης μέσα στην τέχνη (ήτοι, εν προκειμένω, της ποίησης μέσα στην ποίηση).

Τέλος, η παράθεση των ποιημάτων ποιητικής εντός του κειμενικού χώρου της διατριβής γίνεται μερικώς (με την αναφορά σε μεμονωμένους στίχους), ενώ, σε ορισμένες περιπτώσεις, τα ποιήματα παρατίθενται ολόκληρα, όταν δεν είναι δυνατή η απομόνωση στίχων λόγω του διασκελισμού. Επίσης, η παράθεση ολόκληρων ποιημάτων κρίθηκε αναγκαία για δύο ακόμη λόγους: την τήρηση της στίξης και της τυπογραφικής διάρθρωσης των ποιημάτων (η οποία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εν λόγω κατηγορία), αλλά και την απόδοση του ποιητικού μηνύματος εν συνόλω, και όχι αποσπασματικά, ώστε ο αναγνώστης της διατριβής να έχει τη δυνατότητα καλύτερης πρόσβασης στο ερευνητικό δείγμα. Συναφής είναι και η τακτική παράθεσης που αφορά στα αποσπάσματα των συνεντεύξεων του ποιητή, τα οποία εμβάλλονται μέσα στον κειμενικό χώρο της διατριβής. Σε ορισμένες περιπτώσεις συνεντεύξεων, και στις επιμέρους απαντήσεις του ποιητή, η ανάπτυξη της κεντρικής ιδέας ξετυλίγεται σταδιακά, και υπό τη συνθήκη αυτή κρίναμε επιβεβλημένη την παράθεση μεγαλύτερων σε έκταση κειμένων, απόφαση που υπαγορεύτηκε και από τον δοκιμακό χαρακτήρα των συνεντεύξεων, καθώς, στην πλειοψηφία τους, αποτελούν άρτια μικρά δοκίμια που αντανakλούν με τον πιο εύγλωτο τρόπο σημαντικές συνιστώσες της ποιητικής θεωρίας του Αντώνη Φωστιέρη.

## 5. Τα Ερευνητικά ερωτήματα

Για λόγους ερευνητικής πληρότητας και προσδιορισμού των επιμέρους ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της εν λόγω κατηγορίας ποιημάτων, προκρίθηκαν τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία, ως ένα βαθμό, διαμόρφωσαν και τη δομική διάρθρωση της διδακτορικής διατριβής, και είναι τα εξής:

### **Ερευνητικό Ερώτημα 1<sup>ο</sup>: Για το ποίημα/ ποιήματα**

Υπό τη συνθήκη της ομοιότητας και της συνάφειας, πώς εμφανίζονται οι αναπαραστάσεις του ποιήματος ή των ποιημάτων, αλλά και των ποιητικών «υλικών» (λέξη/λέξεις και στίχος/οι), στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη;

### **Ερευνητικό Ερώτημα 2<sup>ο</sup>: Για τον αναγνώστη και την αναγνώστρια**

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά του αναγνώστη/της αναγνώστριας που δύναται να προσεγγίσει λυσιτελέστερα το ποιητικό μήνυμα;

### **Ερευνητικό Ερώτημα 3<sup>ο</sup>: Για τον ποιητή**

- α) Πώς εγγράφεται η εικόνα του ποιητή-πομπού μέσα στα ποιήματα ποιητικής, αλλά και ποιες είναι οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού;
- β) Ποιες ιδεολογικές θέσεις και αντιλήψεις για την ποιητική τέχνη εντοπίζονται στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη;

### **Ερευνητικό Ερώτημα 4<sup>ο</sup>: Για την ποιητική λειτουργία των ποιημάτων ποιητικής**

Ποια είναι τα κυρίαρχα επαναλαμβανόμενα δομικά σχήματα που απαρτίζουν το γλωσσικό σύστημα των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη και συνθέτουν το ύφος του ποιητικού κειμένου;

## **6. Η δομή της διατριβής**

Η παρούσα διδακτορική διατριβή με τίτλο «Τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη. Ο ποιητής, το ποίημα, ο αναγνώστης», διαρθρώνεται σε **τρία μέρη**, και σε **δέκα τέσσερα κεφάλαια**, ενώ συμπληρώνεται από τα συμπεράσματα της μελέτης, παράρτημα και κεφάλαιο βιβλιογραφικών αναφορών.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της διατριβής περιέχονται τέσσερα κεφάλαια στα οποία καταγράφονται τα παρακάτω:

Στο **Πρώτο Κεφάλαιο** περιέχεται εκτενής εισαγωγή, όπου αναπτύσσονται θέματα που αφορούν στη θεωρητική στήριξη της διατριβής, εξηγούνται οι λόγοι

επιλογής του θέματος, παρατίθεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, τόσο κατά το προσυγγραφικό στάδιο όσο και κατά τη συγγραφή. Τέλος στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται το ερευνητικό δείγμα και οι επιμέρους κατηγοριοποιήσεις του, τα τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα της διατριβής, και η δομή της.

Στο **Δεύτερο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Τα ποιήματα ποιητικής ή ποιήματα για την Ποίηση», δίνονται εισαγωγικά προλεγόμενα για την ποιητική τέχνη και αποσαφηνίζονται οι ορισμοί των ποιημάτων ποιητικής, ενώ ορίζονται με σαφήνεια η έννοια της «Ποιητικής», όπως αυτή προκύπτει από τη βιβλιογραφική αναδίφηση.

Στο **Τρίτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Η θεωρία του Roman Jakobson», περιέχεται εισαγωγική ενότητα για τις σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνικής κριτικής του 20ού αιώνα και περιγράφεται διεξοδικά η βασική θεωρία που ορίζει το πλαίσιο της διατριβής, δηλαδή η θεωρία του Roman Jakobson, η οποία αναγνωρίζει το ποίημα ως γλωσσικό συμβάν επικοινωνίας και ορίζει τους εμπλεκόμενους παράγοντες. Στο εν λόγω κεφάλαιο περιγράφονται και οι άξονες δόμησης του λόγου (ομοιότητα-συνάφεια) και οι αντίστοιχοι ρητορικοί τρόποι που ο Jakobson ανασύρει από τη ρητορική τέχνη, δηλαδή η μεταφορά και η μετωνυμία.

Στο **Τέταρτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης», παρουσιάζονται εισαγωγικά στοιχεία για το έργο του ποιητή το οποίο κατατάσσεται σε τρεις περιόδους (στα πρώτα συγγραφικά βήματα, στην περίοδο προς τη συγγραφική ενηλικίωση και την περίοδο μετά το 1977, που είναι και η εποχή της αναγνώρισης και της αποδοχής του ποιητικού έργου). Παράλληλα, το έργο του ποιητή τοποθετείται μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής και της γενιάς του. Για τη γενιά του '70 στο συγκεκριμένο κεφάλαιο περιέχεται εκτενής γραμματολογική τοποθέτηση, ενώ στη συνέχεια ακολουθούν ενότητες που σχετίζονται με την κριτική και επιστημονική πρόσληψη του συνολικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη και καταγράφονται οι κυρίαρχες θεματικές της ποιητικής του εργασίας (θάνατος, φιλοσοφία, έρωτας, φύση), αλλά και οι διακαλλιτεχνικές συνάψεις του ποιητικού έργου με τη ζωγραφική και τη μουσική.

Το δεύτερο μέρος της διατριβής φέρει το μεγαλύτερο βάρος της έρευνας και αποτελείται από έξι (6) κεφάλαια.

Στο **Πέμπτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Το ποίημα», αναφέρονται οι ορισμοί του ποιήματος, όπως προκύπτουν από τη μελέτη των ποιημάτων του ερευνητικού

δείγματος, περιγράφονται ο χώρος και οι χώροι του ποιήματος (ποιητική του χώρου), οι μεταφορικές αναπαραστάσεις (το ποίημα ως αντικείμενο, ως υποκείμενο δράσης, ως κινούμενο όχημα, ως κινητό αντικείμενο ή ακίνητο) αλλά και οι έμψυχες αναπαραστάσεις του ποιήματος.

Στο **Έκτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Τα Ποιητικά υλικά: Οι λέξεις και οι σίχοι», με ανάλογο τρόπο ανιχνεύονται οι μεταφορικές παρουσιάσεις των δύο ποιητικών υλικών.

Στο **Έβδομο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Τα ποιήματα. Δομικές και θεματικές κατηγοριοποιήσεις», τοποθετούνται οι επιμέρους κατηγοριοποιήσεις των ποιημάτων ποιητικής, οι οποίες είναι εννέα και κάθε κατηγορία αποτελεί μια διακριτή ενότητα που πλαισιώνεται με επιμέρους υποενότητες και θεωρητικό πλαίσιο. Οι κατηγορίες είναι:

- i. Τα «Αλληγορικά ποιήματα ποιητικής» στα οποία, με όχημα την αλληγορία, ανιχνεύονται ομοιότητες που προσιδιάζουν υπόρρητα στον τρόπο και στους τρόπους δημιουργίας του ποιητικού λόγου.
- ii. Τα «Γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής», τα οποία αναφέρονται στις ποικίλες εκδοχές της γλώσσας, και τα συνυπολογίζουμε στην ευρύτερη υπό μελέτη κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, δίπλα στα επικρατούντα, ξεκινώντας από την αντίληψη ότι η γλώσσα αποτελεί το πρωτογενές υλικό της ποίησης.
- iii. Τα «Κρυπτικά ή διαδραστικά ποιήματα ποιητικής», τα οποία εμφανίζουν την εικόνα ποιημάτων που απαιτούν απαιτητικότερη αναγνωστική εμπλοκή για την αποκωδικοποίηση του ποιητικού μηνύματος (ποιήματα-αναγνωστικά προγυμνάσματα).
- iv. Τα «Πειραματικά ποιήματα ποιητικής», που έχουν ως κοινό προσδιοριστικό χαρακτηριστικό την αναγκαιότητα της αναγνωστικής εμπλοκής που θα οδηγήσει στην ερμηνευτική αποκωδικοποίησή τους. Πρόκειται για ποιήματα-σταυρόλεξα ή «παίγνια».
- v. Τα «Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής», στα οποία ανήκουν τα ποιήματα της μικρής φόρμας.
- vi. Τα «Γραμματοσυντακτικά και μεταγλωσσικά ποιήματα ποιητικής» στα οποία, ως κύριο στοιχείο διαφοροποίησης, αναδεικνύεται η θεματοποίηση των στοιχείων της γλωσσικής-ποιητικής γραφής.

- vii. Τα ποιήματα «“Καταβολάδες” –δίπτυχα και τρίπτυχα ποιήματα ποιητικής», στα οποία, από ένα ποίημα που προηγείται χρονικά, επιλέγεται μερικές φορές ένας στίχος ή ένα ημιστίχιο ή ένας τίτλος ή μια λέξη, που αξιοποιείται ανάλογα ως στίχος (συνήθως πρώτος) ή ως τίτλος για το επόμενο ποίημα ή για τα επόμενα.
- viii. Τα «Κύκλια ή κυκλικά ποιήματα ποιητικής», τα οποία κατασκευάζονται πάνω στο ρητορικό «σχήμα κύκλου».
- ix. Τα «Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής», στα οποία είναι ορατή η χρήση οπτικών τεχνικών, κυρίως με τη μορφή ιδιαίτερης τυπογραφικής διάταξης.

Στο **Όγδοο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Τα ποιήματα ποιητικής από τη σκοπιά του αναγνώστη», παρατίθεται εκτενές θεωρητικό πλαίσιο που αφορά στις αναγνωστικές θεωρίες του 20ού αιώνα και αναγνωρίζονται οι αναγνωστικές κοινότητες των ποιημάτων ποιητικής, και τα είδη του αναγνώστη που προκύπτουν από τις κειμενικές αναφορές σε αυτόν: ο εγγεγραμμένος αναγνώστης, ο αναγνώστης ως (δυνάμει) ποιητής και ο αναγνώστης ως κληρονόμος.

Στο **Ένατο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Ο ποιητής και οι άλλοι», αναλύονται οι αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού οι οποίες διαχωρίζονται σε άμεσες και έμμεσες, ενώ σε ξεχωριστές υποενότητες παρουσιάζονται δύο λογοτεχνικοί τρόποι που σχετίζονται με την εγγραφή της εικόνας του ποιητή μέσα στο κείμενο, δηλαδή ο τρόπος της «Μεταμόρφωσης» και της χρήσης του «Προσωπείου» αντίστοιχα. Τέλος, ιδιαίτερη έκταση δίνεται στον τρόπο συγκρότησης του συγγραφικού alter ego αλλά και στη «συντεχνιακή» συνείδηση του ποιητή.

Στο **Δέκατο Κεφάλαιο**, που είναι και το τελευταίο του Β' μέρους, και έχει τίτλο «Ο λόγος του ποιητή», δίνονται οι ορισμοί της ποιητικής τέχνης, όπως αυτοί προκύπτουν μέσα από το κείμενο, ενώ προσεγγίζεται η έννοια της «Ποίησης έξω από την Ποίηση». Αναλύεται παράλληλα ο εγκωμιαστικός λόγος του ποιητή (για την ποίηση, τα ποιήματα και τις λέξεις), όπως επίσης και ο αντίθετος λόγος, δηλαδή ο ειρωνικός και σαρκαστικός λόγος που κατευθύνεται είτε εις εαυτόν είτε προς τρίτους ή προς το ποίημα και τον αναγνώστη. Ακολουθεί, στις δύο τελευταίες ενότητες του κεφαλαίου, η προσέγγιση του αποφθεγματικού και του αμφίσημου λόγου, ενότητες που συνοδεύονται από θεωρητικό πλαίσιο.

Στο Γ΄ μέρος της διατριβής περιλαμβάνονται τέσσερα κεφάλαια, ενώ προστίθεται, μια μικρή εισαγωγή «Εισαγωγή. Περί ύφους», όπου ορίζεται η έννοια του ύφους.

Στο **Ενδέκατο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Επιφώνημα, Ερώτηση, Επιδιόρθωση», εξετάζεται ο επιφωνηματικός λόγος των ποιημάτων ποιητικής, η χρήση και η λειτουργία των ερωτήσεων, οι οποίες κατηγοριοποιούνται θεματικά, αλλά και το σχήμα της επιδιόρθωσης, που συμβάλλει στην απόδοση του δισταγμού και της αμφιβολίας.

Στο **Δωδέκατο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Παρήχηση και ομοιοκαταληξία», εξετάζεται το φαινόμενο της φωνολογικής επανάληψης (παρήχηση), το οποίο συμπληρώνεται από σχετικές θεωρητικές παρατηρήσεις, ενώ ιδιαίτερη έκταση δίνεται στη χρήση της ομοιοκαταληξίας και στα ομοιοκατάληκτα ποιήματα, τα οποία εντάσσονται σε επιμέρους κατηγορίες, δηλαδή αυτά στα οποία η ομοιοκαταληξία εφαρμόζεται σε ολόκληρο το ποίημα και στα ποιήματα που η ομοιοκαταληξία εντοπίζεται μερικώς, σε στροφές ή σε μεμονωμένους στίχους.

Στο **Δέκατο τρίτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Απόκλιση», εξετάζονται οι ιδιαίτερες γλωσσικές δομές του λογοτεχνικού κειμένου, τόσο η μικρή σε έκταση και αριθμό ευρημάτων φωνολογική απόκλιση, όσο και οι κυρίαρχες μορφοσυντακτικές αποκλίσεις αλλά και οι αποκλίνουσες σημασιοσυντακτικές δομές.

Στο **Δέκατο τέταρτο Κεφάλαιο**, με τίτλο «Η Επανάληψη», δίνονται εισαγωγικές επισημάνσεις για τη λειτουργία και τη χρησιμότητα του μηχανισμού της επανάληψης στον λογοτεχνικό λόγο και αναλύονται όλα τα είδη επανάληψης που εντοπίζονται στο ερευνητικό δείγμα (λεξική και μορφοσυντακτική), ενώ ιδιαίτερη έκταση δίνεται στη χρήση των επαναληπτικών σχημάτων που προέρχονται από τον χώρο της κλασικής ρητορικής, δηλαδή στο «Ετυμολογικό σχήμα» και στο «Πολυμορφικό ή πολυτυπικό σχήμα»

Στο **τέλος** της διατριβής καταγράφονται τα συμπεράσματα της συστηματικής έρευνας σχετικά με τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, παρουσιάζεται σύνοψη των βασικών ευρημάτων και απαντήσεις που ανταποκρίνονται στα ερευνητικά ερωτήματα. Ακολουθούν οι «Βιβλιογραφικές αναφορές» και το «Παράρτημα» της διατριβής, όπου περιλαμβάνεται δημοσίευτη συνέντευξη του



ποιητή με τη γράφουσα (2021) και συγκεντρωτικοί πίνακες που αφορούν στην καταλογογράφηση και κατηγοριοποίηση των ποιημάτων ποιητικής.

## Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πρώτο Κεφάλαιο. Τα ποιήματα ποιητικής ή ποιήματα για την Ποίηση

### 1. Προλεγόμενα

Αν τα ποιήματα κάθε δημιουργού αποτελούν έντεχνα μηνύματα που καθιστούν διαφανείς τις στοχαστικές του θεωρήσεις για τον κόσμο, τον χώρο ή τον

χρόνο, τα ποιήματα ποιητικής συνιστούν, *stricto sensu*, την προσωπική ποιητική μαρτυρία, έναν τρόπο να ιδωθούν, από μια εσωτερική οπτική, η πνευματική οντότητα του δημιουργού, η τροπικότητα και οι ποιητικές του συντεταγμένες, ενώ συνάμα αποκαλύπτουν την κοπιώδη και ανωφερή του οδοιπορία από την πρώτη σύλληψη της ποιητικής ιδέας μέχρι την καταληκτική της αποτύπωση στο λευκό χαρτί. Η σχέση των ποιητών με την τέχνη τους είναι σχέση δεσμευτική, μυστηριακή και ενίοτε ζοφώδης. Ο ποιητής, με ασκητική αφοσίωση, συλλέγει στιγμές και συγκινήσεις, ενωτίζεται το σύμπαν, συναντιέται με την έμπνευση και τελικά με τον ίδιο του τον εαυτό.

Και μπορεί η ενδοσκοπική όψη των ποιημάτων ποιητικής να κρύβει την αγωνία του δημιουργού για την επίδραση του έργου του, όπως λέει ο Bloom, ίσως και τη λαχτάρα του να υποτάξει τις λέξεις, ωστόσο, όταν ο λόγος της γραφής είναι θεματικά η ίδια η γραφή, εν προκειμένω η ποίηση, ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να ανιχνεύσει τη δημιουργική διαδικασία από κοντά, να δει τους στίχους να γεννιούνται, τις λευκές σελίδες να γεμίζουν ή να σχίζονται, τα μολύβια να μικραίνουν και τους κονδυλοφόρους να «θερμαίνονται».

Συναφής κρίνεται και η στοχαστική όψη που κομίζουν μέσα στο ποιητικό έργο τα ποιήματα ποιητικής, καθώς τείνουν να αποκριθούν στην αιώνια, υπαρξιακή και σταθερά αναπάντητη απορία για το τι είναι ποίημα, τι είναι αυτό που το διαφοροποιεί δραστικά από κάθε άλλο είδος λόγου, ενώ, πολύ συχνά, αποτυπώνουν τις διανοητικές διαδρομές που οδηγούν στη σύνθεση της γραφής.<sup>44</sup> Ενίοτε, «δημοσιοποιούν τις πηγές έμπνευσης του ποιητή ή τις ποικίλες εκφραστικές δυσκολίες που συναντά, όταν προσπαθεί να μετουσιώσει την έμπνευση σε λόγο».<sup>45</sup> Η συνομιλία των ποιητών με την τέχνη τους ίσως αποτελεί τη διαρκέστερη και ειλικρινέστερη συνομιλία, η οποία «βρίσκεται στον πυρήνα μιας συνεχούς ενδοσκόπησης και διερεύνησης, αρχής γενομένης από την ομηρική επίκληση στη Μούσα ή τη μεταφυσική καταφυγή στην έμπνευση, ως τις σχεδόν τεχνοκρατικές δομολειτουργικές αντιλήψεις γύρω από αυτό το θέμα. Συμβαίνει ωστόσο, οι πολλαπλές ερμηνείες ή εικασίες, οι αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις, που διαπιστώνονται στην ίδια την ποιητική πράξη, να πιστοποιούν ότι είναι αδύνατο να

---

44 Μακρίδου, 2021α: 76.

45 Βλ. Ζώρας, 1996: 9.

υπάρξει μία και μόνη, οριστική και αδιαμφισβήτητη απάντηση για το τι συνιστά ποίηση, ποιοι λόγοι ωθούν τον ποιητή να μιλήσει για την τέχνη του». <sup>46</sup> Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη επισκόπηση των εννοιολογικών συνιστωσών του όρου «ποιήματα ποιητικής» την οποία και παραθέτουμε.

## 2. Ο όρος *Ποιητική*

Στην ελληνική βιβλιογραφία, *ποιήματα ποιητικής* ή *ποιήματα για την ποίηση* ονομάζεται η κατηγορία εκείνη ποιημάτων που έχουν ως θέμα την ποιητική τέχνη και όσα σχετίζονται με αυτή. Ως αναγκαία εμφανίζεται η αποσαφήνιση του όρου «ποιητική», καθώς τα ποιήματα αυτά λόγω ομωνυμίας συγχέονται συχνά με την ποιητική θεωρία, στοιχείο που μας επιβάλλει να προχωρήσουμε σε ορισμένες αναγκαίες διασαφηνίσεις του όρου.

Ο όρος «ποιητική» έχει μια ηλικία είκοσι πέντε αιώνων. Προέρχεται από το έργο του Αριστοτέλη *Περί Ποιητικής*, γρήγορα πέρασε ως δάνειο στα λατινικά (*Poetica*) και στη συνέχεια στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (βλ. ενότητα «*Ars Poetica*. Από τον Όμηρο στον Οράτιο»), το σύγγραμμα του Αριστοτέλη αποτελεί μια πραγματεία για την ποίηση, ένα «επιστημονικό» εγχειρίδιο που διαγράφει το προτεινόμενο από τον Σταγειριτή κανονιστικό πλαίσιο συγγραφής της ποιητικής τέχνης. Σε ό,τι αφορά στον τίτλο του συγγράμματος οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι, αν και έχει επικρατήσει ο τίτλος *Ποιητική*, ωστόσο ο πραγματικός τίτλος του έργου είναι *Περί Ποιητικής*, στοιχείο που διευρύνει την έκταση αναφοράς τόσο σε σχέση με τα ποιήματα (δηλ. περί ποιημάτων) όσο και σε σχέση με την τέχνη (περί ποιήσεως). <sup>47</sup>

Ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει ως αρχή γέννησης όλων των τεχνών τη διαδικασία της *μίμησης*, δηλαδή την αναπαράσταση του αισθητού κόσμου, της πραγματικότητας, την οποία ο καλλιτέχνης δεν μεταφέρει δουλικά μέσα στο έργο αλλά την εξιδανικεύει, προχωρώντας σε μια συνεχή αφαίρεση, ενώ ορίζει την ποιητική τέχνη ως εξής: «ή δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς «καὶ» ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μινυσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἐνί τινι γένει χρωμένη τῶν

---

46 Φωστιέρης-Νιάρχος, 2006: 14.

47 Βλ. Λυπουρλής, 2008: 10.

μέτρων άνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν»<sup>48</sup> [Ἡ τέχνη, λοιπόν, που κάνει τη μίμηση απλώς και μόνο με τον λόγο, σε πεζή μορφή ή σε στίχους (είτε αναμειγνύοντας —στη δεύτερη περίπτωση— ένα πλήθος από μέτρα είτε χρησιμοποιώντας ένα μόνο από αυτά, έμεινε ως τις μέρες μας δίχως όνομα]. Συνεπώς η ποίηση είναι τέχνη, τέχνη που μιμείται, όπως όλες οι τέχνες, τον κόσμο που μας περιβάλλει, ενώ το βασικό υλικό της τέχνης είναι ο ενδιάθετος λόγος. Το *Περί Ποιητικής* έργο του Αριστοτέλη εμφανίζεται να συνομιλεί, μέσω εσωτερικών παραπομπών, με το συγγενές έργο του *Ρητορική* εντοπίζοντας τα σημεία στα οποία τέμνονται οι δύο κλάδοι: το ύφος, τη γλώσσα, την πορεία της σκέψης ή την επιχειρηματολογία. Ο Αριστοτέλης διευκρινίζει ότι η ποίηση δίνει προτεραιότητα στο πρόβλημα του υλικού και της δόμησής του, με τον ποιητή να δημιουργεί από το μηδέν το υλικό του, το οποίο μπορεί να προέρχεται από την παράδοση, χωρίς καθοδηγητικές υποδείξεις, σε αντίθεση με τον ρήτορα, ο οποίος έχει έτοιμο το υλικό του και εξαρτάται από τον τρόπο παρουσίασης η επίτευξη των προκαθορισμένων στόχων του.<sup>49</sup> Η αντίληψη του Αριστοτέλη για τον τρόπο δόμησης του ποιητικού λόγου συνδέεται και με το κυρίαρχο χαρακτηριστικό που αποδίδει ο ίδιος στον ποιητή. Γράφει λοιπόν ότι η ποιητική τέχνη δεν είναι αποτέλεσμα ένθεης μανίας, κατ' αντίστιξη με την πλατωνική αντίληψη, αλλά αποτέλεσμα νόησης και μάλιστα ανθρώπου ο οποίος είναι ευφυής: «διὸ εὐφυοῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ»,<sup>50</sup> ενώ αποτελεσματικός ποιητής είναι αυτός που σκέπτεται και μπορεί να καταστρώνει σχέδια γι' αυτό που πρόκειται να γράψει, το οποίο στη συνέχεια θα εμπλουτίσει και θα επεκτείνει.<sup>51</sup> Παρ' όλα αυτά, η συμβολή του Αριστοτέλη στην ποιητική δεν εξαντλείται στο ομώνυμο έργο, αλλά επεκτείνεται τόσο στον διάλογο *Περί ποιητών* (τρία βιβλία), όσο και στο έργο με τίτλο *Ομηρικά Απορήματα* (έξι βιβλία).<sup>52</sup>

---

48 Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1447b.

49 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1456b2.

50 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1455b. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μετάφραση του ἢ μανικοῦ, δεν αποτελεί διάζευξη αλλά β' όρο σύγκρισης (α' όρος= εὐφυοῦς).

51 Βλ. Αριστοτέλης, ό.π.: «[...] τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν» [Τις υποθέσεις επίσης (τις γνωστές από την παράδοση αλλά και τις επινοημένες) πρέπει ο ποιητής —καθώς συνθέτει το ποιητικό του έργο— πρώτα να τις καταστρώνει σαν ένα γενικό σχεδιάγραμμα και ύστερα να τις πλουτίζει με επεισόδια και να τις επιμηκύνει] (Μτφρ. Λυπουρλής).

52 Βλ. σχετικά Fuhrmann, 2007: 36-37.

Μετά την αρχαία ελληνική γραμματεία, το επόμενο βήμα στην ποιητική γίνεται από τον Οράτιο και το έργο του *Ars Poetica* το οποίο, εκτός από τον τίτλο-δάνειο, φέρει μεικτά χαρακτηριστικά: αφενός πραγματεύεται θέματα ποιητικής φύσεως και τεχνικής, ζητήματα δηλαδή εσωτερικά του ποιητικού λόγου, όπως η σαφήνεια, τα κατάλληλα μέσα και μέτρα ή οι δυσκολίες και οι απαραίτητες προϋποθέσεις, για να γίνει κάποιος ποιητής και, αφετέρου, είναι γραμμένο σε έμμετρο λόγο (στίχους). Υπό αυτήν τη συνθήκη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο του Οράτιου αποτελεί το πρώτο γνωστό στην Ιστορία της λογοτεχνίας ποίημα ποιητικής.

Τον 20ό αιώνα ο όρος «ποιητική» αποκτά μια νέα σημασία και καταλήγει να δηλώνει έναν ευρύτερο προβληματισμό σχετικά με τον λογοτεχνικό λόγο και την ισχύ του. Ήδη από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ο Paul Valéry εγκαινιάζει μια σειρά μαθημάτων ποιητικής στο Collège de France, μιλώντας για μια «εσωτερική» θεωρητική ενασχόληση με τη λογοτεχνία. Ο Valéry έχει κατά νου τη μελέτη της δημιουργικής πράξης μέσω των προϊόντων της και θεωρείται ο ανάδοχος του όρου της σύγχρονης «ποιητικής»,<sup>53</sup> όρος που στην Ευρώπη έγινε αποδεκτός και συνοδεύτηκε και από την έκδοση ειδικών περιοδικών που έφεραν τον τίτλο *Ποιητική*, όπως το γνωστό *Poétique*, στο Παρίσι, περιοδικό που ταυτίστηκε με τη θεωρία της Λογοτεχνίας, δηλαδή την «επιστημονική, την αντικειμενική και όχι την υποκειμενική και εμπειρική θεώρηση του λογοτεχνικού φαινομένου».<sup>54</sup>

Ωστόσο, οι γάλλοι δομιστές, με πρώτους τους Todorov και Genette, επηρεασμένοι από τους ρώσους φορμαλιστές, χρησιμοποιούν τον όρο «ποιητική» ως σχεδόν ταυτόσημο με την έννοια της θεωρίας της λογοτεχνίας.<sup>55</sup> Σήμερα, στη θεωρία της λογοτεχνίας, ποιητική είναι το σύνολο των γνωρισμάτων, των ιδιαιτεροτήτων και των χαρακτηριστικών (συντακτικών, γραμματικών, σχημάτων λόγου κ.λπ.) που συνθέτουν το ύφος ενός έργου ή ενός ποιητή. Με αυτήν την έννοια, η ποιητική συνιστά μια μορφή μετα-γλώσσας, καθώς πρόκειται για ένα

---

53 Ο Valéry, ο οποίος επέμεινε στην αναγκαιότητα του όρου, έγραφε σχετικά: «με τη λέξη «Ποιητική» [σχετίζονται] όλα όσα έχουν σχέση με τη δημιουργία ή με τη σύνθεση έργων για τα οποία η γλώσσα είναι ταυτόχρονα η ουσία και το μέσον – και καθόλου με την περιορισμένη έννοια της συλλογής κανόνων η αισθητικών παραγγελμάτων που αφορούν την ποίηση». Βλ στο Τοντόροφ, 1989: 34 και στο Valéry, 1945: 291.

54 Βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, 2004: 136.

55 Βλ. Ζήρας, 2010: 1828-1829.

σύστημα που παρατηρεί και αναλύει τη γλώσσα της ποίησης. Από τον Αριστοτέλη έως τη σύγχρονη Σημειολογία ο όρος δεν έχασε ποτέ τον βασικό του πυρήνα, που είναι η ποίηση, το ποίημα και η ποιητική τέχνη.

Η Πολίτου-Μαρμαρινού θα προχωρήσει σε μια σημαντική σύνοψη των ομοιοτήτων και των διαφορών του όρου «ποιητική» από τον Αριστοτέλη μέχρι τους σύγχρονους θεωρητικούς του 20ού αιώνα. Ως σημείο σύγκλισης διακρίνει τον προφανή θεωρητικό, τεχνοκρατικό και φορμαλιστικό χαρακτήρα των δύο, αλλά ταυτόχρονα ως κοινό όρο εντοπίζει και το στοιχείο της επαγωγής ή της απαγωγής, καθώς η πρώτη (επαγωγή) στηρίζεται στην παρατήρηση και ανάλυση, ενώ η δεύτερη, δηλαδή η απαγωγή, στην επαλήθευση υποθέσεων μέσω της παρατήρησης και ανάλυσης των επιμέρους. Ως σημαντικές διαφορές ανάμεσα στις δύο Ποιητικές εντοπίζει το γεγονός ότι Ποιητική σήμερα είναι η θεωρητική μελέτη ολόκληρης της λογοτεχνίας και όχι μόνο της ποίησης, όπως συμβαίνει με τον Αριστοτέλη, καθώς αφορά και την Ποιητική του πεζού λόγου (Poétique de la prose) ή την Ποιητική του μυθιστορήματος (Poétique du roman). Εντούτοις, η σύγχρονη Ποιητική, όπως και κάθε επιστήμη, δεν έχει καμιά πρόθεση αξιολόγησης της λογοτεχνίας και καμιά απολύτως πρόθεση χειραγώγησής της, αλλά «αναζητάει τις ιδιότητες του λογοτεχνικού λόγου» πάνω στον οποίο δομείται κάθε λογοτεχνικό κείμενο, όπως επισημαίνει ο Todorov.<sup>56</sup> Παραμένοντας ανοιχτή σε όλα τα ενδεχόμενα στοχεύει στην αντικειμενική, δηλαδή στη, σύμφωνα με τους νόμους της λογικο-αναλυτικής επιστημολογίας, περιγραφή (π.χ. οι υποθέσεις της να έχουν αυταπόδεικτο χαρακτήρα, οι καταφάσεις της να επαληθεύονται από τα πράγματα και σε όλο το εύρος του αντικειμένου της, η γλώσσα που χρησιμοποιεί να είναι ακριβής και σαφής κ.λπ.) των καθολικών αρχών που διέπουν το λογοτεχνικό φαινόμενο. Συνεπώς, η σύγχρονη Ποιητική είναι αποκλειστικά περιγραφική.

### 3. Ορισμοί των ποιημάτων ποιητικής ή ποιημάτων για την ποίηση

Στον χώρο της πρωτότυπης ποιητικής δημιουργίας, καταχωρίζεται με τον όρο «ποιήματα ποιητικής» ή «ποιήματα για την ποίηση» η κατηγορία εκείνη των ποιημάτων που η θεματική τους περιστρέφεται τόσο γύρω από την έννοια της

---

56 Βλ. Todorov, ό.π..



ποίησης όσο και γύρω από επιμέρους στοιχεία, πτυχές και εκφάνσεις της ποιητικής τέχνης, ως ιδιαίτερης γλωσσικής έκφρασης της ποιητικής ιδέας. Ο Σαββίδης στα *Μικρά καθαφικά Α*<sup>57</sup> ορίζει ως ποιήματα ποιητικής, με αφορμή τη μελέτη των ποιημάτων ποιητικής του Κ.Π. Καβάφη, αυτά τα οποία έχουν, άμεσα ή έμμεσα, αντικείμενό τους την ποιητική πράξη και γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία: «τις προϋποθέσεις της, τις ατομικές και κοινωνικές συνθήκες της και τις συνέπειές της». Ωστόσο, στη μελέτη του Σαββίδη, όπως προκύπτει από την εξέταση του συνόλου των καθαφικών ποιημάτων, εντοπίζονται και άλλα κριτήρια κατάταξης, όπως η παρουσίαση του πορτρέτου ενός ποιητή ή τεχνίτη, η προβολή της «συντεχνιακής συνείδησης» του συγγραφέα, η απεικόνιση του διαλόγου Μούσας-ποιητή, η σχέση φύσης και τέχνης, αλλά και η έμπνευση που προέρχεται από τα έργα των άλλων καλλιτεχνών. Ο Μαρωνίτης, αναφερόμενος στα ποιήματα ποιητικής, κάνει λόγο για «εσωτερική ποιητική» ή «ενδοποιητική», στις περιπτώσεις εκείνες που το ίδιο το ποίημα αυτοσυστήνεται, ομολογώντας τους τρόπους και τα μέσα της τέχνης του, αλλά και για «εξωτερική ποιητική» (θεωρητικού ή δοκιμιακού λόγου), όπου και όταν περιγράφεται, ερμηνεύεται και αξιολογείται το φαινόμενο της ποίησης ως προς τις αρχές και τις εφαρμογές του.<sup>58</sup>

Η Πολίτου-Μαρμαρινού θα συνδέσει τα ποιήματα ποιητικής με την επιστημολογία, δηλαδή τον κλάδο της φιλοσοφίας που μελετά κάθε επιστήμη, ως προς τις αρχές και τις μεθόδους της, και καταγράφει, από ορισμένη σκοπιά, τα επιμέρους φαινόμενα. Υπό τη συνθήκη αυτή, η Πολίτου-Μαρμαρινού ορίζει τα ποιήματα ποιητικής ως την κατηγορία εκείνη των ποιημάτων, όπου οι ποιητές «θεματοποιούν τα θεωρητικά τους πιστεύω για την ποίηση», ενώ ως Ποιητική ορίζει την ποιητική θεωρία, δηλαδή την προσωπική θεωρία κάθε ποιητή (άξονες, τρόπους, θέματα, ρεύματα, τεχνοτροπίες), θεωρώντας έτσι τα ποιήματα ποιητικής ως επιμέρους «ποιητικές» της συνολικότερης θεωρίας των δημιουργών.<sup>59</sup>

Στη διατύπωση ενός σημαντικού ορισμού, που εκφράζει μια περισσότερο ειδολογική προσέγγιση, προχώρησε ο Κωνσταντίνος Κασίνης, ο οποίος στη μελέτη του για τα ποιήματα ποιητικής του Κ. Παλαμά ορίζει τα ποιήματα ποιητικής ως το

---

57 Βλ. Σαββίδης, 1985: 283 και Στάμος, 2012: 49.

58 Βλ. Μαρωνίτης, 2011 και Πυλαρινός, 2015.

59 Βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, ό.π., σ. 137-138.

φαινόμενο του αυτεπίστροφου ετασμού της ποίησης, το οποίο θεματοποιείται και γίνεται αντικείμενο του/των ποιήματος/ποιημάτων, ενώ ο ίδιος, συνδέοντας την ποίηση με άλλες τέχνες, θα προβεί σε μια ιδιαιτέρως διαφωτιστική αναλογία: τα ποιήματα ποιητικής θυμίζουν τα θεατρικά έργα που έχουν ως αντικείμενό τους τη δραματουργία ή την πρόβα, ή θυμίζουν τους πίνακες ζωγραφικής όπου ο δημιουργός παρουσιάζει μορφικά, ψυχικά και τεχνικά γνωρίσματα του εαυτού του και της τέχνης του.<sup>60</sup> Ο Πυλαρινός μετατοπίζει το ενδιαφέρον του από τον ορισμό στον στόχο των ποιημάτων ποιητικής, αναγνωρίζοντας ότι αυτά αποτελούν οδηγούς ανάγνωσης, ποιητικά σημειώματα προς τους αναγνώστες και, συχνά, ένα είδος άτυπου αυτοσχολιασμού. Κυρίως, όμως, όπως επισημαίνει, «τα ποιήματα ποιητικής συνιστούν εξομολογήσεις τόσο της υπαρξιακής αγωνίας των ποιητών όσο και του πολυμέτρωτου αγώνα και της δοκιμασίας τους να δώσουν στο περιεχόμενο την κατάλληλη μορφή, να δαμάσουν τις λέξεις, αρθρώνοντας το άρρητο που εμφωλεύει στον νου τους και το κρυμμένο μυστικό που βασανίζει την ψυχή τους».<sup>61</sup>

Ο Λεοντάρης, στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Κείμενα για την ποίηση* (2001), με τίτλο «Το θεώρημα και το ολοκαύτωμα», θα προσεγγίσει με περισσή περίσκεψη το είδος των εν λόγω ποιημάτων, επιτιμώντας, διακριτικά, τον πληθωρισμό του φαινομένου μέσα στο έργο των περισσότερο ποιητών, για να αποφανθεί: «Οι ποιητές μιλούν τώρα αλλιώς, μιλούν για την ποίηση όλο και περισσότερο – τόσο που θα μπορούσε να πει κανείς πως πιο πολύ μιλούν για την ποίηση παρά που κάνουν ποίηση. Ο βαθύτερος και ουσιαστικότερος λόγος για την ποίηση ακούγεται πια από μέσα της. Η ποίηση γίνεται η αμφισβήτηση της ποίησης».<sup>62</sup> Σε άλλο κείμενό του ο Λεοντάρης θα ορίσει τα πρώιμα ποιήματα ποιητικής ορισμένων ποιητών ως ποιήματα «αυτοσυνειδησίας», ποιήματα που ενδέχεται το μετέπειτα έργο των ιδίων ποιητών είτε να τα επιβεβαιώσει είτε να τα ακυρώσει.<sup>63</sup>

Ο Ζώρας, παρά το γεγονός ότι το αντικείμενο του βιβλίου του είναι τα ποιήματα ποιητικής, δεν αναφέρει αυτόν τον όρο και εμμένει σε ένα γενικότερο χαρακτηρισμό, που προβάλλει το όλον από το μέρος, τιτλοφορώντας το εισαγωγικό

---

60 Κασίνης, 2022: 8-9.

61 Πυλαρινός, 2015.

62 Βλ. Λεοντάρης, 2001: 9-11.

63 Βλ. Λεοντάρης, 2016: 26.

κεφάλαιο ως «Η ποίηση μέσα από την ποίηση», ενώ προχωρά σε μια πρώτη θεματική υπο-κατηγοριοποίηση αναγνωρίζοντας τέσσερις επιμέρους ειδικές θεματικές που καλύπτουν τα ποιήματα ποιητικής:<sup>64</sup> α) τα ποιήματα που αναφέρονται γενικά στην ποίηση ως τέχνη και ως εκφραστική ανάγκη, β) τα ποιήματα που καθρεφτίζουν επακριβώς τη στιγμή που ο ποιητής εμπνέεται και συλλαμβάνει τον πυρήνα μιας ποιητικής σύνθεσης, αυτά που διερευνούν τις νοητικές διεργασίες που επιτελούνται κατά τη στιγμή της συγγραφής, γ) τα ποιήματα που απαριθμούν τις ποικίλες εκφραστικές δυσκολίες που συναντάει ο δημιουργός, όταν προσπαθεί να μετουσιώσει τὸ περιεχόμενο της έμπνευσής του σε ποιητικό λόγο, και δ) αυτά που περιγράφουν τη λειτουργία πρόσληψης του ποιητικού κειμένου από τον αναγνώστη.

Σε μια πρώτη προσπάθεια κατάταξης των ποιημάτων ποιητικής ή ποιημάτων για την ποίηση, θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε τέσσερις βασικές κατηγορίες: α) τα ποιήματα που έχουν ως θέμα τον ορισμό της ποίησης ή του ποιήματος, β) τα ποιήματα που αναπτύσσουν ρόλο δεοντολογικό (συνήθως) για τον ρόλο της ποίησης ή του ποιητή, γ) τα ποιήματα στα οποία οι δημιουργοί αποκαλύπτουν τις συνθήκες σύνθεσης των ποιημάτων τους, αλλά και τις δυσκολίες που τους ταλαιπωρούν, δ) εκείνα στα οποία οι ποιητές μιλούν για άλλους ποιητές<sup>65</sup> ή ασκούν έλεγχο ή κριτική σε ομοτέχνους τους.

Είναι γεγονός ότι η κατηγορία αυτών των ποιημάτων απαντάται σε όλο το μήκος και πλάτος της ποιητικής παραγωγής, καθώς αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, μια μορφή οντολογίας, τείνοντας να αποκριθούν στην αιώνια, υπαρξιακή και σταθερά αναπάντητη απορία για το τι είναι ποίημα, τι είναι αυτό που το διαφοροποιεί δραστικά από κάθε άλλο είδος λόγου. Οι Φωστιέρης και Νιάρχος, στην εισαγωγή της ανθολογίας *Ποίηση για την ποίηση* (2006), θα διατυπώσουν την εξής άποψη: «Από την πανάρχαιη επίκληση της Μούσας και τη μεταφυσική

---

64 Αξίζει να σημειωθεί ότι στο εν λόγω σύγγραμμα δεν αναφέρεται ο όρος «ποιήματα ποιητικής», ενώ στις ενότητες του βιβλίου το φαινόμενο τιτλοφορείται με όρους γενικούς και μετωνυμικούς: «Ποίηση και γλώσσα», «Έμπνευση και ποιητική δημιουργία», «Σίγηση του ποιητικού λόγου», «Αντικατοπτρισμός του κόσμου των ιδεών μέσα στην ποίηση», «Πρόσληψη και κοινωνική λειτουργία της ποίησης». Βλ Ζώρας, ό.π..

65 Για τους τρόπους με τους οποίους διεξάγεται ο «διάλογος» των ποιημάτων ή διαφορετικά, για τις λειτουργίες που ασκούν τα ποιήματα που αφιερώνονται σε άλλους ποιητές, μας παρέχει μια χρήσιμη τυπολογία Gérard Genette στη θεωρία του για τη διακειμενικότητα, η οποία διατυπώθηκε στα βιβλία του *Palimpsests* (1982) και *Paratexts* (1987), βλ. Γνησίου, 2013 (Διαδακτορική διατριβή).

καταφυγή στην έμπνευση έως τις σχεδόν τεχνοκρατικές δομολειτουργικές αντιλήψεις γύρω από τη γραφή, οι πολλαπλές ερμηνείες ή εικασίες, οι αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις που διαπιστώνονται στην ίδια την ποιητική πράξη, πιστοποιούν ότι είναι αδύνατο να υπάρξει μια και μόνη, οριστική και αδιαμφισβήτητη απάντηση για το τι συνιστά την ποίηση, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του ποιητή, ποια τα διακριτικά γνωρίσματα του ποιήματος».<sup>66</sup>

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι τα ποιήματα ποιητικής μπορούν να θεωρηθούν ως εσωτερική μαρτυρία των συνθηκών της ποιητικής γραφής ή αφανής ομολογία ιδεολογικών στάσεων και αντιλήψεων για την ίδια την ποιητική τέχνη και τις επιμέρους εκφάνσεις της (ενν. τα υλικά της ποιητικής δημιουργίας, π.χ. γλώσσα, λέξεις, στίχους, ρυθμοποιία) η οποία καταγράφεται και γνωστοποιείται από τον ίδιο τον δημιουργό. Σε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση, θα λέγαμε (ιδιαίτερα για όσα θεματοποιούν την εικόνα του ποιητή επί το έργον της συγγραφής) ότι υπηρετούν την πρόθεση μιας οιονεί ποιητικής «αυτοσκηνοθεσίας», κατά το πρότυπο του Χίτσκοκ, όχι φυσικά με την έννοια του τρομακτικού αλλά με τη συνθήκη της αυτοδραματουργίας (ο μεγάλος σκηνοθέτης δημιουργούσε ρόλους για τον εαυτό του και έπαιζε σε ταινίες του). Παράλληλα, δίνουν τη δυνατότητα εξέτασης του εύρους της πνευματικής οντότητας και του ήθους του ποιητή συμβάλλοντας στην ανάδειξη της ποιητικής του τροπικότητας.

Στον ελληνικό ποιητικό Κανόνα τα ποιήματα ποιητικής κατέχουν σημαντική θέση και φαίνεται να καλύπτουν σημαντικό μέρος της ποιητικής γεωγραφίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ξεκινώντας από τον Παλαμά, η πρόσφατη (2022) χαρτογράφηση του είδους ανέδειξε ότι τα ποιήματα αυτά καλύπτουν το ένα τέταρτο της ποιητικής παραγωγής,<sup>67</sup> ενώ στο έργο του Κ.Π. Καβάφη, με μια συντηρητική απογραφή του Πιερή (εκατό τίτλοι από τα 256 σωζόμενα ποιήματα, δηλαδή ποσοστό που φτάνει το 39,06%,)<sup>68</sup> διαπιστώνεται και εδώ η δαψίλεια του είδους. Φτάνοντας στον Κ.Γ. Καρυωτάκη το ποσοστό αυξάνεται, καθώς από τα 166 ποιήματά του, τα 74 είναι ποιήματα ποιητικής (συμπεριλαμβανομένων και των

---

66 Βλ. Φωστιέρης & Νιάρχος, ό.π.: σ. 14.

67 Βλ. Κασίνης, ό.π., σ. 10. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κασίνης θα κατατάξει τα ποιήματα ποιητικής του Κ. Παλαμά σε πέντε (5) μεγάλες κατηγορίες: α) η ποίηση, το ποίημα και ο ποιητής, β) η έμπνευση, γ) η φαντασία, δ) το αντικείμενο της ποίησης στα ποιήματα ποιητική, ε) τεχνικά θέματα (η επίκληση, ο στίχος, η ρίμα, ο ρυθμός, η αρμονία, η γλώσσα, οι αντιστάσεις του ποιητικού λόγου).

68 Βλ. Σαββίδης, ό.π., σ. 284.

μεταφράσεών του), στοιχείο που υπογραμμίζει emphaticά την αγωνία της γραφής που διακατείχε τον ποιητή.<sup>69</sup> Τα παραπάνω στοιχεία επιρρωννύουν την πρωτοτυπία της έρευνάς μας, καθώς η παρούσα διατριβή αναμένεται ως η πρώτη επιστημονική μελέτη που αφορά στα ποιήματα ποιητικής ενός δημιουργού της νεότερης γενιάς, και της Γενιάς του '70 ειδικότερα.

---

69 Βλ. Φραντζή, 1996: 62, και για περισσότερα σχόλια στο Σαββίδης, 1989: 15-72.

## ΔεύτεροΚεφάλαιο: Η θεωρία του Roman Jakobson

### 1. Υπό το φως των θεωριών της λογοτεχνικής κριτικής του 20ου αιώνα

Χωρίς αμφιβολία, η άνθηση των θεωριών της σύγχρονης λογοτεχνικής θεωρίας σημειώνεται στις αρχές του 20ού αιώνα με τους ρώσους φουτουριστές, οι οποίοι θα συγκρουστούν με τους συμβολιστές, προκειμένου να «αποσπάσουν» την Ποιητική, τούτέστιν να την απαλλάξουν από τις αισθητικού και φιλοσοφικού περιεχομένου θεωρίες και να την τοποθετήσουν στον δρόμο της επιστημονικής μελέτης των φαινομένων. Οι Khlebnikov, Kroutsenik, Mayakovsky εργάστηκαν συστηματικά εναντίον του ποιητικού συστήματος του συμβολισμού και αποτέλεσαν τη «γέφυρα» για την εμφάνιση του Φορμαλισμού.

Ο όρος Ρωσικός Φορμαλισμός (Formalism) περιγράφει μία ομάδα θεωρητικών και κριτικών της λογοτεχνίας που δρουν στη Ρωσία και στην Αγία Πετρούπολη την περίοδο 1915-1930. Οι περισσότεροι φορμαλιστές –γλωσσολόγοι και οι ίδιοι– είναι επηρεασμένοι από τα θεωρητικά συμπεράσματα της γλωσσολογίας και ιδιαίτερα από τις πασίγνωστες, τότε, απόψεις του ελβετού συναδέλφου τους Ferdinand De Saussure. Παρά τις θεωρητικές διαφωνίες και τις αντιφάσεις, έχουν ως κοινή επιδίωξη την καθιέρωση των λογοτεχνικών σπουδών ως ιδιαίτερου επιστημονικού κλάδου. Κύριοι εκπρόσωποι του φορμαλισμού είναι οι: R. Jakobson, V. Shklovskii, B. Tomashevskii, I. Tynianov οι οποίοι, επί της ουσίας, απέρριψαν τις μη συστηματικές και εκλεκτιστικές προσεγγίσεις που κυριαρχούσαν στη μελέτη της λογοτεχνίας και επιχείρησαν να συγκροτήσουν μια «λογοτεχνική επιστήμη», δίνοντας κυρίως έμφαση στις διαφορές ανάμεσα στη μη λογοτεχνική –ή πρακτική– και στη λογοτεχνική γλώσσα.<sup>70</sup> Μέσα σε ένα κλίμα θεωρητικής «επανάστασης» και άρνησης συμβιβασμού ο Eichenbaum γράφει:

Η ιστορία αξίωνε από εμάς ένα πραγματικό επαναστατικό πάθος, κατηγορηματικές θέσεις, μια αμείλικτη ειρωνεία, μια τολμηρή άρνηση κάθε πνεύματος συμφιλίωσης. Αυτό που είχε σημασία για τον αγώνα μας ήταν να αντιπαρατάξουμε στις υποκειμενικές αισθητικές αρχές [...] την απαίτηση για μιαν επιστημονική και αντικειμενική στάση στα φαινόμενα, ένα νέο επιστημονικό θετικισμό.<sup>71</sup>

Οι φορμαλιστές κριτικοί ενδιαφέρονται πρωτίστως για το ίδιο το λογοτεχνικό έργο, απομακρύνοντας τον συγγραφέα από αυτό, με την έννοια ότι παραβλέπουν τις διανοητικές διεργασίες του, αναγνωρίζοντας δύο συνθήκες, όπως επισημαίνει ο Brooks, τη βιογραφία και την ψυχολογία, που τους οδηγούν τελικά σε δύο παραδοχές: α) στο ουσιώδες μέρος της πρόθεσης του συγγραφέα, που είναι εκείνο που τελικά εντάχθηκε στο έργο και β) στην ύπαρξη ενός ιδανικού αναγνώστη, αυτού δηλαδή που μπορεί να εντοπίσει ένα κεντρικό σημείο αναφοράς, βάσει του

---

70 Newton, 2019: 1.

71 Σκλόφσκι, 1995: 97.

οποίου μπορεί να εστιαστεί στη δομή του ποιήματος ή του μυθιστορήματος.<sup>72</sup>

Ο Mukařovský, ο οποίος ανέπτυξε δική του αισθητική θεωρία, θεωρούσε ότι ο φορμαλισμός δικαίως υποστήριζε ότι όλες οι συνιστώσες του έργου αποτελούν στοιχεία μορφής, και τόνιζε ότι όλα τα στοιχεία είναι φορείς νοήματος και εξωαισθητικών αξιών, από την άποψη ότι αποτελούν επίσης στοιχεία του περιεχομένου, ενώ η ανάλυση της «μορφής» δεν πρέπει να περιορίζεται σε μια απλή μορφική ανάλυση, αλλά είναι ανάγκη να καταστεί σαφές ότι μόνο «η συνολική δομή του έργου διαμορφώνει μια ενεργό σχέση με το σύστημα των βιοτικών αξιών, οι οποίες διέπουν τα ανθρώπινα πράγματα».<sup>73</sup>

Επί της ουσίας, ο Φορμαλισμός προσπάθησε να εδραιώσει την επιστημονική ανεξαρτησία της φιλολογικής κριτικής, απαλλάσσοντας την ποιητική λέξη από το φιλοσοφικό φορτίο του συμβολισμού και αφαιρώντας από τον στίχο κάθε προτεραιότητα της σκέψης με εικόνες. Η άποψη αυτή έφερε τους φορμαλιστές σε ανοιχτή ρήξη με τους υπερασπιστές της προλεταριακής κουλτούρας και έδωσε μια καθολική αυτονομία στη μορφική λειτουργία και τους κανόνες γλωσσικής συμπεριφοράς του έντεχνου λόγου.<sup>74</sup> Οι φορμαλιστές θα επικεντρωθούν στη φόρμα, δηλαδή στη μορφή των λογοτεχνικών κειμένων, γιατί πιστεύουν ότι αναλύοντάς την θα προσδιορίσουν λυσιτελέστερα τη λογοτεχνικότητα του κειμένου, τα στοιχεία δηλαδή εκείνα που καθιστούν ένα κείμενο λογοτεχνικό, ενώ θα περιοριστούν στις μορφικές και γλωσσικές ιδιότητες που διακρίνουν την ποίηση και την πεζογραφία από τα άλλα είδη του λόγου.<sup>75</sup> Η βασική τους θέση, ότι δηλαδή η λογοτεχνία δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αλλά την παρουσιάζει μέσα από ένα καλειδοσκοπικό πρίσμα διαψεύδοντας ή κλονίζοντας τις συνηθισμένες εντυπώσεις, οδήγησε στη διάκριση της λογοτεχνίας από άλλες μορφές λόγου. Η λογοτεχνία «κατέχει» την ικανότητα να ανοικειώνει τα συνηθισμένα σχήματα και τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνουμε τον κόσμο,<sup>76</sup> και το στοιχείο αυτό

---

72 (Brooks, 1951: 48, Newton, 2019: 51-58).

73 Mukařovský (1979), Newton, 2019: 74.

74 Κοσσέρη, 1977: 9.

75 Σκλόφσκι, 1995: 97.

76 Τζιόβας, 2003: 27.



δημιουργεί τη διάκριση ανάμεσα στην ποιητική (λογοτεχνική) και αναφορική (πρακτική, απαραίτητη στην καθημερινή επικοινωνία) γλώσσα, με την πρώτη να είναι πιο οργανωμένη από τη δεύτερη, ώστε να επιτυγχάνει την «ανοικείωση» (ostranenie).

Η έννοια της ανοικείωσης θα τεθεί από τους φορμαλιστές ως προτεραιότητα, καθώς δύναται να εξυπηρετήσει «μιαν αίσθηση του αντικειμένου ως οράματος και όχι ως αναγνώρισης. Το τέχνασμα της τέχνης είναι το τέχνασμα της ανοικείωσης των αντικειμένων και το τέχνασμα που κάνει τη μορφή αβέβαιη, που αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης. Η πράξη της πρόσληψης στην τέχνη είναι ένα μέσον για να αισθανθούμε το γίνεσθαι του αντικειμένου, αυτό που έχει ήδη συντελεστεί δεν έχει ενδιαφέρον για την τέχνη».<sup>77</sup> Πολύ αργότερα, ο R. Barthes<sup>78</sup> θα συνδέσει την ανοικείωση με την έννοια της δοκιμασίας του κειμένου, πιστεύοντας ότι το κείμενο «κλείνεται» στο σημαινόμενο, με την απώθηση και την επιβράδυνση να ρυθμίζουν τον βαθμό της ανοικείωσης, ενώ θα μιλήσει και για την απελευθέρωση της συμβολικής ενέργειας που κλείνει το κείμενο μέσω των συνειρμών, των μεταφορών και συνεχόμενων εννοιών.

Κάνοντας ένα σύντομο απολογισμό, οι φορμαλιστές, στη σύντομη ιστορία τους, κατάφεραν να καλύψουν ένα ευρύ φάσμα προβλημάτων στο πεδίο της θεωρητικής ποιητικής, αντιμετωπίζοντας σχεδόν συνολικά τα περισσότερα ζητήματα που έχρηζαν αποσαφήνισης στο πεδίο της λογοτεχνικής εξειδίκευσης, ενώ, παράλληλα, δημιούργησαν ένα πλαίσιο αρχών. Ωστόσο, είναι γεγονός ότι οι φορμαλιστές προχώρησαν σε τεχνικές εξειδίκευσης, απομονώνοντας τα

---

77 Σκλόφσκι, ό.π.

78 Για τον Barthes (2007: 155) ο αναγνώστης του κειμένου, θα μπορούσε να συγκριθεί με ένα αργόσχολο υποκείμενο που περιδιαβάζει στην πλαγιά μιας κοιλάδας. Στο βάθος της διακρίνει ένα ξεροπόταμο. Γράφει ο Barthes: «Ό,τι συλλαμβάνουν οι αισθήσεις (του αναγνώστη) είναι πολλαπλό, μη αναγώγιμο, προερχόμενο από ουσίες και επίπεδα ετερογενή, ξεκρέμαστα: φως, χρώματα, βλάστηση, ζέστη, αέρας, ανεπαίσθητες εκρήξεις θορύβων, λεπτές φωνούλες πουλιών, παιδικές φωνές από την άλλη πλευρά της κοιλάδας, περάσματα, χειρονομίες, ρούχα ντόπιων, ιδωμένα από πολύ κοντά, ή από πολύ μακριά: όλα αυτά τα περιστατικά είναι κατά το ήμισυ αναγνωρίσιμα: προέρχονται από κώδικες γνωστούς, όμως η συνδυαστική τους είναι μοναδική, συγκροτεί τον περίπατο σε “διαφορά”, η οποία δεν μπορεί να επαναληφθεί παρά μόνο ως διαφορά. Αυτό συμβαίνει και με το Κείμενο: δεν μπορεί να είναι κείμενο παρά μόνο μέσα στη διαφορά του (πράγμα που δεν σημαίνει την ατομικότητά του). Η ανάγνωσή του είναι μονοδραστική και όμως ολοκληρωτικά “υφασμένη” από αναφορές, παραπομπές, απηχήσεις: πολιτισμικές “γλώσσες”, προγενέστερες ή σύγχρονες, οι οποίες το διασχίζουν απ’ άκρη σ’ άκρη, μέσα σε μία ευρύτατη “στερεοφωνία”».

λογοτεχνικά έργα από την ιδεολογική, κοινωνική και ιστορική τους στιγμή, στερώντας τα, κατά συνέπεια, από τη διαλεκτική της αλληλεπίδρασης.<sup>79</sup>

### 1. 1. Από τον Φορμαλισμό στον Δομισμό

Ως συνεχιστές των ρώσων Φορμαλιστών θα εμφανιστούν στην Ιστορία της Λογοτεχνίας οι τσέχοι δομολόγοι του γλωσσολογικού κύκλου της Πράγας οι οποίοι συνεχίζουν τη φορμαλιστική παράδοση, τοποθετώντας τη θεωρία της λογοτεχνίας μέσα στο πλαίσιο της θεωρίας της επικοινωνίας και τονίζοντας την επικοινωνιακή διάσταση του λογοτεχνικού φαινομένου. Ο δομισμός, όπως υποδηλώνει ο όρος, ενδιαφέρεται για τις δομές εξετάζοντας ειδικότερα τους γενικούς νόμους με τους οποίους αυτές λειτουργούν, ενώ στηρίζεται στην πεποίθηση ότι οι ατομικές μονάδες κάθε συστήματος έχουν νόημα μόνο χάρη στις μεταξύ τους σχέσεις. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Eagleton, αν και το ποίημα εξετάζεται ως «δομή», κάθε στοιχείο του, λίγο ως πολύ, είναι αφ' εαυτού σημαίνον.<sup>80</sup>

Πιο συγκεκριμένα, η δομιστική κριτική εξετάζει τη λογοτεχνία ως δευτεροβάθμιο σημαίνον σύστημα, το οποίο στηρίζεται στο πρωτοβάθμιο δομικό

---

79 Medvedev-Bakhtin, 1978: 24.

80. Ο Eagleton, θέλοντας να περιγράψει τον τρόπο αντιμετώπισης ενός κειμένου από τους δομιστές, δίνει ένα συγκριτικό παράδειγμα Γράφει: «Ένα αγόρι φεύγει από το σπίτι του μετά από έναν καυγά με τον πατέρα του. Ξεκινά για ένα περίπατο στο δάσος την πιο ζεστή ώρα της ημέρας και πέφτει σε ένα βαθύ πηγάδι. Ο πατέρας έρχεται σε αναζήτηση του γιου, κοιτάζει μέσα στο πηγάδι, αλλά δεν μπορεί να δει λόγω του σκοταδιού. Τη στιγμή εκείνη ο ήλιος έχει φτάσει στο ζενίθ του, φωτίζει τα βάθη του πηγαδιού με τις ακτίνες του και δίνει στον πατέρα τη δυνατότητα να σώσει το παιδί. Αφού συμφιλιωθούν γεμάτοι χαρά, επιστρέφουν μαζί στο σπίτι». Η ιστορία αυτή θα μπορούσε να ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους. Ένας ψυχαναλυτής κριτικός θα ανίχνευε ίσως σε αυτή νύξεις για το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και θα έδειχνε ότι η πτώση του παιδιού στο πηγάδι είναι μια τιμωρία που ασύνειδα επιθυμεί να επιβληθεί σε αυτό λόγω της ρήξης με τον πατέρα του, ίσως μια μορφή συμβολικού ευνουχισμού ή μια συμβολική επιστροφή στη μήτρα της μητέρας. Ένας ουμανιστής κριτικός θα διάβαζε πιθανώς την ιστορία ως έντονη δραστηριοποίηση των δυσκολιών που λανθάνουν στις ανθρώπινες σχέσεις. [...] Αυτό που θα έκανε ένας δομιστής κριτικός θα ήταν να μετασχηματίσει την ιστορία με μορφή διαγράμματος. Η πρώτη νοηματοδοτική μονάδα “το αγόρι τσακώνεται με τον πατέρα του” θα μπορούσε να ξαναγραφεί ως “αυτός που βρίσκεται χαμηλά επαναστατεί εναντίον αυτού που βρίσκεται ψηλά”. Το πηγάδι είναι κάτω από τη γη, άρα βρίσκεται προς τον κάθετο άξονα, ενώ ο περίπατος στον μέσο άξονα. Ρίχνοντας το φως στο πηγάδι ο ήλιος έχει κατά κάποιο τρόπο σκύψει “χαμηλά” αντιστρέφοντας έτσι την πρώτη νοηματική μονάδα του αφηγήματος, στην οποία το “χαμηλό” συγκρούεται με το “υψηλό”. Ο Eagleton, με φανερά ειρωνική διάθεση, θα επισημάνει: «Ο δομιστής βάζει σε τάξη τους χαρακές του και προχωρά στην επόμενη ιστορία. [...] Στον δομισμό οι σχέσεις μεταξύ των διαφόρων στοιχείων της ιστορίας είναι σχέσεις **παραλληλισμού, αντίθεσης, αντιστροφής, ισοδυναμίας** και ούτω καθεξής, ενώ η επιμονή στις “βαθιές” δομές παρακάμπτει την πολιτισμική αξία του αντικειμένου και καθιστά ως θέμα του αφηγήματος το ίδιο το αφήγημα». Βλ. Eagleton, 1996: 149-151.

σύστημα της γλώσσας και, ως εκ τούτου, αναλύεται κυρίως με βάση το μοντέλο της γλωσσολογικής θεωρίας. Κατά συνέπεια, το ενδιαφέρον ενός δομιστή δεν εστιάζεται στην πολιτισμική ομιλία (parole) αλλά στη γλώσσα (langue), ενώ το λογοτεχνικό έργο τώρα γίνεται «κείμενο», δηλαδή ένας τρόπος γραφής που συνίσταται σε ένα παιχνίδι συνθετικών στοιχείων σύμφωνα με τις συμβάσεις και τους κώδικες που προσιδιάζουν στη λογοτεχνία.<sup>81</sup> Παράλληλα, οι δομιστές πιστεύουν ότι η ερμηνεία και η αξιολόγηση ενός λογοτεχνικού κειμένου αλλάζουν ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτισμικές μεταβλητές, οι οποίες επηρεάζουν την πρόσληψη του αναγνώστη, τον οποίο και τοποθετούν στο κέντρο της κριτικής. Δεν πρόκειται ωστόσο για τον αναγνώστη με αυτοσυνειδησία, βούληση και συναισθήματα αλλά για την απρόσωπη διαδικασία της ανάγνωσης η οποία, ενεργοποιώντας τις συμβάσεις και τους κώδικες που απαιτούνται, προσδίδει λογοτεχνικό νόημα στην ακολουθία των λέξεων.<sup>82</sup> Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, οι δομολόγοι προχωρούν στην καθιέρωση του τριμερούς σχήματος «πομπός-μήνυμα-δέκτης» στη θεωρία της λογοτεχνίας.

#### 1. 1. 2. Οι στόχοι της δομικής ανάλυσης

Η ανάπτυξη του Δομισμού έφερε στο προσκήνιο νέους τρόπους προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου. Στόχος της δομικής ανάλυσης του κειμένου ήταν, δεδηλωμένα, η διαπίστωση της «λογοτεχνικότητας» (literarity/ literariness/ littérarité) ή «ποιητικότητας» (poeticity/ poéticité) και της «ποιητικής λειτουργίας» του ποιητικού κειμένου (poetic function), κατ' επέκταση, του λογοτεχνικού έργου, δηλαδή των διακριτικών εκείνων στοιχείων που το διαφοροποιούν από το εξωλογοτεχνικό κείμενο.<sup>83</sup> Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά στον ποιητικό λόγο, το ποίημα αντιμετωπίστηκε ως ομιλιακό γεγονός (συγκεκριμένα ως μήνυμα) που εκπέμπεται από τον συντάκτη-ποιητή προς τον αποδέκτη-αναγνώστη, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον τρόπο γλωσσικής «κωδικοποίησης» του ποιητικού λόγου. Μέσα σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο κινήθηκαν οι δομιστικές αντιλήψεις για την ανάλυση

---

81 Abrams, 2007: 96-98.

82 Abrams, ό.π.

83 Βελουδής, 1994: 253.

της ποίησης με κύριο εκφραστή τον Roman Jakobson, από τον Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας, βασικό εκπρόσωπο του τσέχικου δομισμού ή στρουκτουραλισμού ο οποίος έχει αναγνωριστεί ως ένα από τα πιο οξυδερκή πνεύματα στην Ιστορία της Λογοτεχνίας του 20ού αιώνα και «αποτελεί επιβλητική και πρωτοπόρο γλωσσολογική φυσιογνωμία».<sup>84</sup>

## 2. Ο Roman Jakobson και οι θεωρητικές του αντιλήψεις

Γιος εξέχοντος βιομηχάνου, ο Roman Jakobson γεννήθηκε στη Μόσχα στις 11 Οκτωβρίου 1896 και από πολύ νωρίς διαφάνηκαν οι πνευματικές του δυνατότητες, αλλά και το πάθος του για την ποίηση και τα τολμηρά γλωσσικά πειράματα Ρώσων ποιητών, όπως των Majakovskij και Xlebnikov. Οι εμπειρίες και τα ενδιαφέροντα αυτών των πρώτων χρόνων σημάδεψαν μεγάλο μέρος της μετέπειτα επιστημονικής του δραστηριότητας. Ο Nöth διακρίνει τέσσερις περιόδους στην επιστημονική δραστηριότητα του Jakobson: α) τη Φορμαλιστική περίοδο (1914-1920), β) τη Δομική περίοδο (1920-1939), γ) τη Σημειωτική περίοδο (1939-1946) και δ) τη Διεπιστημονική περίοδο (1949 - και μετέπειτα).<sup>85</sup>

Η συνεισφορά R. Jakobson εντοπίζεται στους κλάδους της ποιητικής, της γλωσσολογίας, με έμφαση στη φωνολογία, στη μορφολογία, στη διαλεκτολογία και στην αφασιολογία.<sup>86</sup> Για τον Jakobson, οι σπουδές στη λογοτεχνία, για να γίνουν επιστήμη, οφείλουν να αναγνωρίσουν την τεχνική/proceed (riëm) ως τον ένα και μοναδικό «ήρωα», και στη συνέχεια να θεμελιώσουν την εφαρμογή και την τεκμηρίωση της εν λόγω τεχνικής.<sup>87</sup> Αρνούμενος να συμβιβαστεί με την κυρίαρχη τάση της συνείδησης της Οκτωβριανής επανάστασης που περίμενε τον «μαρξισμό της ποίησης και την ποίηση της ωριμασμένης πια αταξικής τεχνολογίας»,<sup>88</sup> ο Jakobson ήρθε σε ρήξη με τον μονισμό της κοινωνικοπολιτικής αντίληψης του αισθητικού συμβάντος, και τους υπερασπιστές της προλεταριακής κουλτούρας,

---

84 Μπαμπινιώτης, 1991: 38.

85(Nöth 1995: 75, Μπενάτσης, 2010: 287).

86 Μπενάτσης, 2010: 85-86.

87 Culler, 2010: 65

88 Κοσσέρη, 1977: 8.

υπηρετώντας με προσήλωση την άποψη της καθολικής αυτονομίας της μορφικής λειτουργίας μέσω της ενδελεχούς μελέτης των κανόνων της γλωσσικής συμπεριφοράς του έντεχνου λόγου και ιδιαίτερα της ποίησης. Ο ίδιος, παραφράζοντας τον λατίνο ποιητή, συνήθιζε να λέει: «Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto»,<sup>89</sup> εξηγώντας πως ο καλύτερος στόχος είναι η παρατήρηση της γλώσσας σε όλη της την περιπλοκότητα.<sup>90</sup>

## 2.1. Το γλωσσικό πλαίσιο της επικοινωνίας

Σύμφωνα με τον Jakobson, η γλώσσα πρέπει να ερευνάζεται σε ολόκληρη την ποικιλία των λειτουργιών της. Σε κάθε ομιλιακό γεγονός, σε κάθε ενέργημα γλωσσικής επικοινωνίας, ο αποστολέας (addresser) στέλνει ένα μήνυμα (message) στον αποδέκτη (addressee). Το μήνυμα, για να δράσει, χρειάζεται ένα πλαίσιο αναφοράς (context) ή «αντικείμενο αναφοράς» (referent), κατά μια άλλη, κάπως διφορούμενη ορολογία, που να είναι εύληπτο από τον αποδέκτη και το οποίο είναι είτε γλωσσικό είτε δυνάμενο να εκφραστεί γλωσσικά. Ακόμη, χρειάζεται ένας κώδικας (code), τουλάχιστον εν μέρει κοινός σε αποστολέα και αποδέκτη (δηλαδή στον "κρυπτογράφο" και "αποκρυπτογράφο" του μηνύματος). Τέλος, μια επαφή (contact), μια φυσική διάυλος και ψυχολογική σύνδεση μεταξύ αποστολέα και αποδέκτη, η οποία καθιστά και τους δύο ικανούς να αρχίσουν και να διατηρήσουν την επικοινωνία. Όλοι αυτοί οι παράγοντες, οι οποίοι αναφέρονται, εμπλέκονται στη γλωσσική επικοινωνία και μπορούν να σχηματοποιηθούν ως εξής:

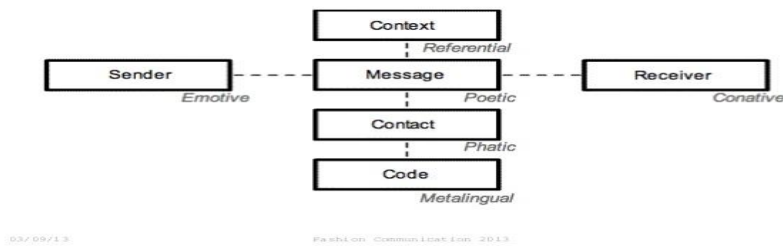
---

89 «Homo sum, humani nihil a me alienum puto»: στίχος από την κωμωδία του Τερέντιου *Heautontimorūmenos* (*Αυτοτιμωρούμενος*, στ. 77) του 165 π.Χ.

90 Βλ. Cato, 1987: 223-260.

## Communication Models: Roman Jakobson

- How does the Communication work?



Εικόνα 1 Παράγοντες που συμμετέχουν στην επικοινωνιακή διαδικασία.

Η παραπάνω διάταξη του Jakobson θέτει ως στόχο την ανάδυση του νοήματος μέσα από τη διαδικασία αποστολής του μηνύματος από τον πομπό στον δέκτη. Το «νόημα», σύμφωνα με τον Jakobson, δεν είναι μια σταθερή προκαθορισμένη «οντότητα» που περνάει ανεμπόδιστα από τον πομπό στον δέκτη. Η ίδια η φύση της γλώσσας το απαγορεύει, όπως επίσης και το γεγονός ότι τα έξι στοιχεία της γλώσσας, τα οποία ενέχονται στη διαδικασία της μετάδοσης, δεν βρίσκονται ποτέ σε τέλεια ισορροπία. Κάποιο από αυτά κυριαρχεί πάντοτε σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό πάνω στα άλλα. Με αυτήν τη διευκρίνιση, έχουμε τις ακόλουθες λειτουργίες που ορίζονται από τον προσανατολισμό του μηνύματος στον έναν ή στον άλλο από τους παραπάνω παράγοντες της γλωσσικής επικοινωνίας: τη *συγκινησιακή* λειτουργία, την *αναφορική*, την *ποιητική*, τη *φατική*, τη *μεταγλωσσική*, τη *βουλητική*.<sup>91</sup>

### 2. 1. 2. Οι λειτουργίες της γλώσσας

Ο Jakobson προτείνει μία οδό προβληματισμού στην περίφημη διαφοροποίηση των έξι λειτουργιών της γλώσσας, ορίζοντας την ποιητική λειτουργία της ως εστίαση στο μήνυμα αυτό καθαυτό, καθώς το αισθητικό αντικείμενο έχει μια αυταξία, δεν υπόκειται σε κάποιο χρησιμοθηρικό σκοπό, αλλά

<sup>91</sup> Μπενάτσης, 2010: 86. Ως προγενέστερη θεωρείται η κατάταξη των γλωσσικών λειτουργιών από τον K. Bühler (1934), σύμφωνα με την οποία ο εξωτερικός κόσμος σχετίζεται με τη λειτουργία της αναπαράστασης ή αναφοράς (representation), ο πομπός με αυτήν της έκφρασης (expression), ενώ ο δέκτης, του οποίου η αντίδραση επιδιώκεται, με τη λειτουργία της πειθούς (appeal). Βλ. Bühler, 1990: 35.

διαθέτει αυτό για το οποίο έκανε λόγο ο Kant στο έργο του *Κριτική της κριτικής δύναμης*, την «χωρίς σκοπό σκοπιμότητα», ενώ το περιεχόμενο, στον ποιητικό λόγο-μήνυμα, είναι απαλλαγμένο από τις δεσμεύσεις των καθημερινών, ιστορικών, πρακτικών λόγων.<sup>92</sup>

Ως πρώτη λειτουργία ο Jakobson αναφέρει τη *συγκινησιακή* (emotive) ή *εκφραστική* λειτουργία η οποία επικεντρώνεται στον αποστολέα και τείνει να προκαλέσει μια κάποια συγκίνηση, είτε αληθινή είτε προσποιητή. Η *συγκινησιακή λειτουργία* είναι ορατή στη χρήση των επιφωνημάτων, ενώ το μήνυμα εκπέμπεται κυρίως σε α' πρόσωπο (π.χ. «Αχ! Αγαπώ τόσο τα γιασεμιά»)<sup>93</sup> Έπεται η *βουλητική λειτουργία* (conative) η οποία βρίσκει την καθαρότερη γραμματική της έκφραση στην κλητική και προστακτική και απευθύνεται προς τον δέκτη του μηνύματος, για να εκφράσει επιθυμία, προσταγή ή επίκληση, ώστε να πραγματοποιηθεί ένα πρακτικό αποτέλεσμα (π.χ. «Κλείσε την πόρτα»)<sup>94</sup> Ακολουθεί η *αναφορική λειτουργία*, η οποία έχει σκοπό να δώσει πληροφορίες για τον κόσμο γύρω μας και, σε αντίθεση με τις παραπάνω λειτουργίες, σχετίζεται με το μήνυμα και εκφέρεται κυρίως σε «τρίτο πρόσωπο», δηλαδή «ο κάποιος ή το κάτι για το οποίο γίνεται λόγος».<sup>95</sup>

Οι παραπάνω τρεις λειτουργίες, που προσανατολίζονται στον πομπό, στον δέκτη και στο μήνυμα, πλαισιώνονται και από τη *φατική λειτουργία* (phatic), που αφορά στα μηνύματα που χρησιμεύουν, για να αρχίσουν, να παρατείνουν ή να διακόψουν την επικοινωνία, π.χ. η φράση «Έλα, μ' ακούς;», ενίοτε και για να τραβήξουν την προσοχή του συνομιλητή ή για να επιβεβαιώσουν τη συνεχή προσοχή του.<sup>96</sup> Στη συνέχεια, ο Jakobson θα αναγνωρίσει τη *μεταγλωσσική λειτουργία* (metalingual), η οποία εστιάζεται στον κώδικα επικοινωνίας, δηλαδή στην ίδια τη γλώσσα. Ως παράδειγμα της εν λόγω λειτουργίας ο Jakobson παραθέτει τον εξής διάλογο: «Οι νέοι την έβαψαν». «Την έβαψαν;». «Την έβαψαν σημαίνει την

---

92 Culler, 2010: 69.

93 Jakobson, 1998: 62.

94 Jakobson, 2009: 64.

95 Μπενάτσης, ό.π., σσ. 86-90.

96 Ο R. Jakobson παραθέτει το παράδειγμα ενός διαλόγου που αποτύπωσε η D. Parker: « “Λουπόν” είπε αυτή. “Λουπόν”, είπε εκείνος. “Να ‘μαστε” είπε εκείνος. “Να ‘μαστε. Πώς να μην είμαστε” είπε εκείνη». Βλ. στο Newton, ό.π., σ. 128.

πάτησαν». «Και τι σημαίνει την πάτησαν;». «Την πάτησαν σημαίνει απέτυχαν στις εξετάσεις».

### 2. 1. 2. 1. Η ποιητική λειτουργία

Τελευταία η ποιητική λειτουργία, ως κυριαρχούσα ή αποφασιστική λειτουργία (The Dominant), όπως αυτή αναφέρεται στον κύκλο διαλέξεων για τη σχολή του ρωσικού φορμαλισμού, που έγιναν στο Πανεπιστήμιο Μάζαρυκ του Μπρνο την Άνοιξη του 1935, άπτεται του μηνύματος και ανιχνεύεται στην ποίηση με τις παρηχήσεις, τον ρυθμό, το μέτρο, τη διαίρεση των ποιημάτων σε στροφές, με τη χρήση παρομοιώσεων ή αλληγοριών. Εδώ, η σημασία περνάει στην επεξεργασία και τη μορφή του ίδιου του μηνύματος. Ο Jakobson γράφει χαρακτηριστικά για την ποιητική λειτουργία: «Η λειτουργία αυτή, προβάλλοντας την απτικότητα των σημείων, βαθαίνει τη θεμελιώδη διχοτομία μεταξύ σημείων και αντικειμένων».<sup>97</sup> Η ποιητική λειτουργία, ή η ποιητικότητα, σημειώνει ο Jakobson είναι στοιχείο *sui generis*, το οποίο δεν μπορεί να αναχθεί σε άλλα στοιχεία.<sup>98</sup> Εν γένει, η ποιητικότητα είναι μέρος μόνο μιας πολύπλοκης δομής, αλλά το μέρος αυτό μεταμορφώνει, κατ' ανάγκη, τα άλλα στοιχεία και καθορίζει μαζί με αυτά τον χαρακτήρα του όλου. Και στο σημείο αυτό ο Jakobson παραθέτει μια αναλογία: «όπως το λάδι δεν μπορεί να αποτελέσει πλήρες γεύμα, ωστόσο έχει τη δύναμη να αλλάζει τη γεύση του φαγητού, έτσι και ένα γλωσσικό έργο μόνο όταν αποκτά ποιητικότητα, δηλαδή μια ποιητική λειτουργία καθοριστικής σημασίας, μπορεί να είναι ποίηση».<sup>99</sup>

Κατά τον Jakobson η ποιητική λειτουργία προδιαγράφει το λογοτεχνικό έργο και καθορίζει την ιεραρχία των διαφόρων γλωσσικών λειτουργιών. Ο Jakobson ασχολήθηκε με τους μηχανισμούς με τους οποίους η ποιητική λειτουργία είναι δεσπόζουσα στην ποίηση. Σύμφωνα με μια γλωσσολογική παρατήρηση, όταν κάποιος μιλάει, επιτελεί ταυτόχρονα δύο ενέργειες: επιλέγει από ένα απόθεμα ισοδύναμων γλωσσικών μονάδων μία κατάλληλη, και τη συνδυάζει με άλλες γλωσσικές μονάδες, προκειμένου να σχηματίσει ακολουθίες. Για παράδειγμα, σε

---

97 Jakobson, 2009: 66.

98 Jakobson, 1998: 137.

99 Culler, ό.π.



επίπεδο λεξικών μονάδων, θα έλεγε κανείς ότι στην πρόταση «χθες ο μικρός πήγε στον γιατρό», ο ομιλητής αφενός επέλεξε το στοιχείο *πήγε* από ένα σύνολο που περιλαμβάνει άλλα ισοδύναμα όπως *έτρεξε*, *μετέβη*, *τηλεφώνησε* κλπ., αφετέρου το συνδύασε, ώστε να συμφωνεί με τα υπόλοιπα στοιχεία που είναι παρόντα στον λόγο του. Κάθε γλωσσική μονάδα, επομένως, ορίζεται με βάση δύο συντεταγμένες: τον άξονα της επιλογής (ή παραδειγματικό άξονα), που απαρτίζεται από στοιχεία που βρίσκονται μεταξύ τους σε σχέση ομοιότητας, και τον άξονα του συνδυασμού (ή συνταγματικό άξονα), τα στοιχεία του οποίου σχετίζονται με βάση τη συνάφεια. Όπως ειπώθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, ο Jakobson παρατηρεί ότι «η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή του ισοδυναμίου από τον άξονα της επιλογής στον άξονα του συνδυασμού», εντοπίζει δηλαδή την ποιητική λειτουργία σε ακολουθίες όπου η σχέση ομοιότητας επιβάλλεται στη συνάφεια, καθώς στην ποίηση κάθε συλλαβή εξισώνεται με κάθε άλλη συλλαβή της ακολουθίας, φέρνοντας για παράδειγμα τη συμμετρία που παρουσιάζει η φράση «Veni, vidi, vici».

Σε μια ευρύτερη προσέγγιση, ο Jakobson θα αναφερθεί και στα «πανσημειωτικά» χαρακτηριστικά της γλώσσας, επισημαίνοντας ότι το κύριο αντικείμενο της ποιητικής λειτουργίας είναι η *differentia specifica* της ρηματικής τέχνης σε σχέση με τις άλλες τέχνες και σε σχέση με τα άλλα είδη ρηματικής συμπεριφοράς. Η ποιητική ασχολείται με το πρόβλημα της ρηματικής δομής, όπως ακριβώς η ανάλυση της ζωγραφικής ασχολείται με τη δομή της εικόνας. Καθώς η γλωσσολογία είναι σφαιρική επιστήμη της ρηματικής δομής, η ποιητική μπορεί να θεωρηθεί αναπόσπαστο τμήμα της γλωσσολογίας. Παράλληλα, πολλά ποιητικά χαρακτηριστικά δεν ανήκουν μόνο στην επιστήμη της γλώσσας, διότι η γλώσσα έχει κοινές ιδιότητες με μερικά συστήματα σημείων ή ακόμα με όλα τα συστήματα σημείων.<sup>100</sup>

### 3. Οι ρητορικοί τρόποι

Το 1956 ο Jakobson γράφει τη μελέτη “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” στην οποία προβαίνει σε ταξινόμηση των γλωσσικών

---

100 (Jakobson, 1960: 351, Eco, 1976: 415).

προβλημάτων της διατάραξης που ονομάζεται *αφασία* (aphasia) και δηλώνει την απώλεια ή εξασθένηση της δυνατότητας κατανόησης και χρήσης της ομιλίας. Διαπιστώνει ότι δύο μείζονες και διαδοχικές διαταράξεις (η διατάραξη της ομοιότητας και η διατάραξη της συνάφειας) «σχετίζονται με δύο βασικά σχήματα ρητορικά σχήματα λόγου, τη μεταφορά και τη μετωνυμία».<sup>101</sup> Στον πρώτο τύπο αφασίας που διαπίστωσε ο Jakobson απωθείται η ομοιότητα, ενώ στον δεύτερο η σχέση της συνάφειας. Η διαπίστωση αυτή θα τον οδηγήσει στο επόμενο βήμα: Η ανάπτυξη του λόγου, σε ένα πλαίσιο φυσιολογικής γλωσσικής συμπεριφοράς, μπορεί να ακολουθήσει είτε τη «μεταφορική οδό» είτε τη «μετωνυμική οδό».

Ο Jakobson, ξεκινώντας από την παραπάνω διαπίστωση και ευρισκόμενος ήδη στην ύστερη φάση της σταδιοδρομίας του, ανέπτυξε μια θεωρία της λογοτεχνίας, την «ποιητική»<sup>102</sup> η οποία στηρίχτηκε, χωρίς αμφιβολία, στη δομιστική γλωσσολογία του Saussure. Από τις παρατηρήσεις του Saussure σχετικά με τη συνταγματική και παραδειγματική διάταξη του λόγου, συμπεραίνει ότι η μεταφορά και η μετωνυμία χαρακτηρίζουν τη διπολική δομή της γλώσσας,<sup>103</sup> άποψη που αργότερα ακολούθησαν οι Roland Barthes, Gérard Genette και Tzvetan Todorov.<sup>104</sup>

Η ιδέα του «ρητορικού υποστρώματος» ήταν γνωστή από τους στρουκτουραλιστές. Οι στρουκτουραλιστές, στην προσπάθειά τους να ερευνήσουν τον ρεαλισμό, κατέφυγαν στο ρητορικό ζεύγος μεταφοράς-μετωνυμίας. Ωστόσο, ο Jakobson υποστήριξε ότι ορισμένα λογοτεχνικά ρεύματα και καλλιτεχνικά φαινόμενα «υποβαραθρώνονται» από το παραπάνω ρητορικό ζεύγος. Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Jakobson δεν ακολούθησε την κλασική διάκριση της ρητορικής σε τέσσερα βασικά ρητορικά σχήματα (μεταφορά, μετωνυμία, συνεκδοχή και ειρωνεία). Αφήνοντας έξω την ειρωνεία θεώρησε πως η μετωνυμία εμπεριέχει και τη συνεκδοχή.<sup>105</sup> Τα δύο αυτά σχήματα, τα οποία λειτουργούν στον συνεχόμενο

---

101 Μπενάτσης, ό.π., σ. 86.

102 Newton, ό.π., σσ. 124-132.

103 Πολίτη, 1979: 29.

104 Ως επίγονος του Jakobson θεωρείται ο Yuri Lotman (1922-1993) της σημειωτικής σχολής του Τάρτου, ο οποίος διέκρινε τρεις επικοινωνιακές λειτουργίες, οι οποίες υπάρχουν σε οποιοδήποτε καλλιτεχνικό κείμενο και είναι οι εξής: α) η λειτουργία μετάδοσης σταθερών πληροφοριών, που αντιστοιχεί στο μοντέλο του Jakobson (transmission of constant information), 2) η λειτουργία δημιουργίας νέων αισθήσεων – δημιουργική λειτουργία (creative function), 3) η λειτουργία μνήμης (memory function). Βλ. Lotman, 1977:25 και Thompson, 1977: 225-238.

105 Τζιόβας, 2003: 135.

λόγο με βάση τη συνάφεια (η μετωνυμία) και την ομοιότητα ή ταύτιση (ή μεταφορά), θεμελιώνουν κάθε συμβολική διαδικασία.<sup>106</sup> Στα όνειρα και στην ποίηση, κάθε αλληλουχία σημασιολογικών και φωνολογικών μονάδων τείνει σε μια εξίσωση. Έτσι, όπως τόνισε ο Jakobson, η υπέρθεση της ομοιότητας πάνω στη συνάφεια παρέχει στην ποίηση μια ουσία συμβολική σε όλο της το πλάτος, πολύπλοκη και πολύσημη. Στην ποίηση κάθε μετωνυμία είναι ελαφρά μεταφορική και κάθε μεταφορά έχει μια μετωνυμική χροιά.<sup>107</sup>

Ξεκινώντας από τα δύο ρητορικά σχήματα λόγου, προχώρησε στη διαπίστωση ότι η διαφορά ανάμεσα στην ποιητική και τη μη ποιητική γλώσσα είναι κατ' ουσίαν γλωσσικό ζήτημα. Η ποιητική λειτουργία της γλώσσας είναι μια γλωσσική υπόθεση που μπορεί να περιγραφεί με γλωσσολογικούς όρους, επομένως και η φιλολογική ανάλυση ενός ποιήματος οφείλει να προσανατολιστεί ανάλογα. Στη βάση των ερευνών του βρίσκεται η εκπεφρασμένη πεποίθησή του ότι αντικείμενο της επιστήμης της λογοτεχνίας δεν είναι η λογοτεχνία αλλά η λογοτεχνικότητα (*literariness*), δηλαδή το στοιχείο εκείνο που καθιστά ένα γλωσσικό μήνυμα ποιητικό, άποψη που συνδέεται με την ποιητική λειτουργία του μηνύματος, λειτουργία που σύμφωνα με τον Jakobson αφορά στο μήνυμα αυτό καθαυτό, στην αυτοεστίαση του μηνύματος.<sup>108</sup>

Συγκεκριμένα, για τη γραφή ενός «συντάγματος», ενός στίχου ή μιας πρότασης, ο ποιητής-λογοτέχνης επιλέγει ανάμεσα σε πολλά «παραδείγματα» του αφηρημένου συστήματος της «γλώσσας» και μάλιστα σε όλα τα επίπεδα (φωνολογικό, μορφολογικό, λεξικολογικό, σημασιολογικό), και τις επιλογές του αυτές τις συνδυάζει στη δική του «πρόταση» («σύνταγμα»). Έτσι λ.χ. από τα στοιχεία του εννοιολογικού «παραδείγματος» «άλογο» (*ίππος, άτι, άλογο, φαρί*) ο ποιητής επιλέγει, στο λεξικολογικό επίπεδο, ένα και το μεταφέρει στο «σύνταγμα»

---

106 Στη μεταφορά ένα σημείο υποκαθίσταται από ένα άλλο, κατά κάποιον τρόπο όμοιο με αυτό: το «πάθος» γίνεται «φλόγα». Στη μετωνυμία, ένα σημείο συνδέεται με ένα άλλο: το «φτερό» συνδέεται με το «αεροσκάφος» επειδή αποτελεί μέρος του, ο «ουρανός» με το «αεροσκάφος» λόγω της φυσικής τους γειτνίασης. Μπορούμε λοιπόν να δημιουργήσουμε μεταφορές επειδή έχουμε μια σειρά φυσικών σημείων τα οποία είναι ισοδύναμα. Στον ποιητικό λόγο οι λέξεις οι οποίες συνδυάζονται είναι σημασιολογικά ή ρυθμικά ή φωνητικά ή κατά κάποιον άλλο τρόπο ισοδύναμες. Εδώ στηρίζεται ο περίφημος ορισμός του Jakobson: «Η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή της ισοδυναμίας από τον εκλεκτικό άξονα στον συνδυαστικό άξονα» (Eagleton, 1996: 155).

107 Πολίτη, 1979: 29.

108 Μπερλής, 2009: 9.

του (στίχος, πρόταση) και αντίστοιχα ενεργεί και στα άλλα γλωσσικά επίπεδα, στις γραμματικές κατηγορίες (γένος, αριθμός, πρόσωπο, πτώση κ.τ.λ.) και στις ποιητικές-μετρικές κατηγορίες (μακρές/βραχείες συλλαβές, μέτρα/ρυθμοί, ομοιοκαταληξίες, στροφικά σχήματα κ.τ.λ.). «Η επιλογή», παρατηρεί ο R. Jakobson «παράγεται επί τη βάση της ισοτιμίας (equivalence), της ομοιότητας και ανομοιότητας, της συνωνυμίας και αντωνυμίας στον «παραδειγματικό άξονα», ενώ ο συνδυασμός, η οικοδόμηση της σειράς του «συνταγματικού άξονα», βασίζεται στη γειννίαση (contiguity) των γλωσσικών στοιχείων στο σύστημα της «ομιλίας».<sup>109</sup>

Από τις κατηγορίες που εισήγαγε ο Jakobson στη δομική ανάλυση του ποιητικού κειμένου, η αρχή της «ισοτιμίας» (equivalence), κατά τη φάση της επιλογής (selection), αποδείχτηκε ως η πιο γόνιμη, αφού μπόρεσε να συμπεριλάβει φαινόμενα και σχέσεις που ανήκουν, εκτός από το γραμματικό-γλωσσικό επίπεδο (φωνολογία, μορφολογία, λεξιλόγιο, σημαντική/σημασιολογία, συντακτικό), και στο επίπεδο της παραδοσιακής μετρικής: το μέτρο (ισοτιμία ποσοτικά ισότιμων συλλαβών), τον στίχο (ισοτιμία ρυθμικών-μετρικών μονάδων), τη στροφή (ισοτιμία ομάδων στίχων), την παρήχηση και την ομοιοκαταληξία (φωνολογικές ομοιοκαταληξίες). Επιπλέον, η αρχή της «ισοτιμίας» γονιμοποιήθηκε στη δομική ανάλυση του κειμένου από συνώνυμες με αυτήν έννοιες, όπως: αντιστοιχία, συμφωνία, κοινότητα, επανάληψη, ταυτότητα, ομοιότητα, ομοιομορφία, συνωνυμία, αναλογία κ.ά.<sup>110</sup>

Για τον λόγο αυτόν είναι σκόπιμο να γίνεται λόγος όχι για τη «δομή» αλλά για τις «δομές» ενός ποιητικού κειμένου στα διάφορα «επίπεδά» του. Έτσι λ.χ. ο Jakobson διακρίνει τρία επίπεδα δομικής ανάλυσης του κειμένου —ιεραρχημένα κατά την αντίστροφη σειρά της απαρίθμησής τους: α) το επίπεδο των γλωσσικών σημαινόντων (ήχος, μέτρο, ρυθμός), β) το επίπεδο των κυριολεκτικών σημασιών «καταδηλώσεων», γ) το «συμβολικό» επίπεδο των «συνδηλώσεων».

Για όλους τους παραπάνω λόγους το επικοινωνιακό σχήμα του Jakobson, παρά τις επιμέρους επιφυλάξεις ορισμένων κριτικών, αποτέλεσε ένα επαρκές και πλήρες πρότυπο περιγραφής της επικοινωνίας, με ένα σημαντικό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, ότι για πρώτη φορά μέσα σε αυτό αντιμετωπίζεται ως μορφή

---

109 Βελουδής, 1994: 254.

110 Βελουδής, ό.π.

επικοινωνίας η λογοτεχνία,<sup>111</sup> εν προκειμένω ο ποιητικός λόγος που θα μας απασχολήσει στην παρούσα έρευνα. Η ανάδειξη από τον Jakobson της ποιητικής λειτουργίας του κειμένου έστρεψε την προσοχή στο μήνυμα, ως αντικειμενικό σύστημα ενδεχόμενων πληροφοριών, ενώ παράλληλα δεν παρέκαμψε, ούτε «υπεραξιοδότησε», όπως συνέβη με τις μεταγενέστερες αναγνωστικές θεωρίες, τον έτερο πόλο του λογοτεχνικού έργου, που είναι ο παραλήπτης του μηνύματος-αναγνώστης. Παράλληλα, το μοντέλο του Jakobson, έθεσε, όπως επισημαίνει ο Kirarsky,<sup>112</sup> το ζήτημα της εξάρτησης γλώσσας-ποίησης, καθώς ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά της ποιητικής μορφής εξαρτώνται από την ίδια τη δομή της γλώσσας, γι' αυτόν τον λόγο και τα κοινά σημεία γραμματικής και ποίησης εξηγούν, τουλάχιστον εν μέρει, την καθολικότητα της ποιητικής μορφής. Τέλος, η θεωρία του Jakobson ανέδειξε την ποίηση ως κατ'εξοχήν γλωσσική διαδικασία, έχουσα σχέση με τον γλωσσικό κώδικα του αναγνώστη και τις γλωσσικές προσδοκίες που γεννά η νόρμα, ο κανόνας της κοινής γλώσσας και η προηγούμενη ποιητική-γλωσσική εμπειρία του. Άρα, όπως επισημαίνει ο Μπαμπινιώτης, «η ποιητικότητα ενός ποιητικού κειμένου αρχίζει και τελειώνει ως γλωσσική διαδικασία και γλωσσική συγκίνηση».<sup>113</sup>

Ο Mihály Szegedy-Maszák εναντιώνεται στη θέση του Roman Jakobson, όσον αφορά τη συμπερίληψη της Ποιητικής στη Γλωσσολογία, τονίζοντας ωστόσο την αναμφίβολη συνεισφορά της προσανατολισμένης στη γλώσσα υφολογίας στη φιλολογία και ενστερνιζόμενος τη μεταδομιστική θέση, σύμφωνα με την οποία η διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνική και τη μη λογοτεχνική γλώσσα εντοπίζεται μάλλον στο επίπεδο της αλήθειας παρά της δομής τους, διατεινόμενος ότι «τα λογοτεχνικά κείμενα δεν μπορούν να υπάρξουν παρά μόνο μέσα από τις ερμηνείες τους, που είναι τα αποτελέσματα της συσχέτισης μιας ερμηνεύουσας και μιας ερμηνευόμενης γλώσσας».<sup>114</sup>

### 3. 1. Μεταφορά και Μετωνυμία

---

111 Μπαμπινιώτης, 1991: 189.

112 Μπαμπινιώτης, ό.π., σ. 186.

113 Μπαμπινιώτης, 1991: 257.

114 Szegedy-Maszák 2010: 299.

Στην κλασική ρητορική ως «σχήματα» ορίζονται τα επιμέρους διανοήματα που συγκεντρώνονται από τον ρήτορα κατά την εύρεση του θέματος και διακρίνονται σε «σχήματα λέξεως» και σε «σχήματα διανοίας». Από τα σχήματα λέξεως διαφοροποιούνται οι λεγόμενοι τρόποι, δεδομένου ότι αφορούν σε μεμονωμένες λέξεις. Ως σχήμα λεξικής υποκατάστασης (*immutatio*), η μεταφορά ανήκει στους λεξικούς τρόπους

Είναι γνωστό ότι ο Αριστοτέλης απέδιδε ευρύτατο περιεχόμενο στον όρο «μεταφορά» (*Ρητορική*, Γ, 10-11 και *Περί Ποιητικής*, 1457 a: 7-30). Πολλές από όσες θεωρούσε μεταφορές κατατάσσονται σήμερα στις μετωνυμίες, στις συνεκδοχές ή σε άλλα σχήματα. Η συμβολή του Αριστοτέλη έγκειται στο ότι πρώτος συσχέτισε τη μεταφορά με την παρομοίωση (*Ρητορική*, Γ, 4, πβ. *Περί Ποιητικής*, 1459a): «τὸ γὰρ εὔ μεταφέρειν τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν». Έδειξε με τον τρόπο αυτό ότι τα δύο συναφή σχήματα, η μεταφορά και η παρομοίωση (το ὅμοιον και η εἰκών), εδράζονται στη σχέση ομοιότητας και αναλογίας μεταξύ των ὄντων.<sup>115</sup>

Η αναφορά σε ρητορικούς (ή ποιητικούς) τρόπους στη κλασική ρητορική αφορά σε τροπές στη μορφή των λέξεων. Στην περίπτωση χρήσης ενός ρητορικού τρόπου (<αρχ. ελλ. ρ. *τρέπω*: στρέφω, γυρίζω, μεταβάλλω), στη θέση μιας λέξης με την κυριολεκτική της σημασία εμφανίζεται μια άλλη (αλλάζουν, τροποποιούνται, [μετα]τρέπονται οι λέξεις: *immutatio verborum*). Ο ρητορικός τρόπος είναι από αυτήν την άποψη μια μορφή ακυριολεξίας (*improprietas*). Άλλωστε, και η σημασία της λέξης που λειτουργεί ως υποκατάστατο υφίσταται, προκειμένου να ενταχθεί στα νέα συμφραζόμενά της, μια μικρή και ελαφριά τροποποίηση, που όμως θα πρέπει να είναι κατανοητή και πειστική.<sup>116</sup> Στόχος των ρητορικών τρόπων είναι γενικά ο στολισμός του λόγου, που προκαλεί το ενδιαφέρον του ακροατή και τον συγκινεί.<sup>117</sup> Ο Αριστοτέλης θεωρούσε μια από τις μεγαλύτερες αρετές του ρήτορα την ικανότητά του να χρησιμοποιεί σωστά τους εκφραστικούς τρόπους, αλλά απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στη χρήση της μεταφοράς, την οποία θεωρούσε τη σημαντικότερη όλων των άλλων τρόπων.<sup>118</sup>

---

115 Βλ. Νάκας, 2014: 353.

116 Βλ. Κοϊντιλιανός, *Institutio oratoria*, 8.6.1, 9.1.4.

117 Βλ. Lausberg, 1998: 282.

118 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής* Γ, 1459a 7-30.

Το ζεύγος μεταφορά-μετωνυμία ανήκει στους ρητορικούς τρόπους. Ο Pernot<sup>119</sup> καταχωρίζει τη μεταφορά (translatio) στα *σχήματα του λόγου* (tropi), δηλαδή στα υφολογικά τεχνάσματα βασιζόμενα κατά κανόνα σε μία μεμονωμένη λέξη. Η μεταφορά είναι ο τρόπος κατά τον οποίο το αντικείμενο ή η έννοια δεν δηλώνεται με τον αντίστοιχο κυριολεκτικό τυπικό όρο, αλλά υποδηλώνεται με άλλον όρο, με τον οποίο έχει κάποια κοινά σημασιολογικά χαρακτηριστικά. Η μετωνυμία (denomination) ανήκει στην ίδια κατηγορία τρόπων και δηλώνει την αντικατάσταση του ονόματος του επινοητή με το όνομα της επινόησης. Ένα συνεπές πανόραμα της χρήσης των ρητορικών τρόπων, εν προκειμένω και της μεταφοράς και της μετωνυμίας, μας παραδίδει το εγχειρίδιο του Cristianus Walz. Στον 3<sup>ο</sup> τόμο περιλαμβάνεται ένας διευρυμένος κατάλογος έργων της κλασικής ρητορικής. Ενδεικτικά: Ερμογένους *Περί Ρητορικής*, Ψελλού *Περί Ρητορικής*, Ιωάννου Τζέτζου *Επιτομή Ρητορικής*, Ανωνύμου: *Περί των τεσσάρων μερών του τέλειου Λόγου*, *Περί των οκτώ μερών του τέλειου Λόγου*, *Επιτομή Ρητορικής*, Ερμογένους *Τέχνη Ρητορική*, Ρούφου *Τέχνη Ρητορική*, Ιωσήφ του Ρακενδύτου *Σύνοψις Ρητορική*. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι απόψεις του Δημητρίου στο *Περί Ερμηνείας*<sup>120</sup> (αλλά και άλλων κλασικών τεχνογράφων της ρητορικής (ενδεικτικά: Τρύφωνος, Γρηγορίου Κορινθίου, Κογκονδρίου, Γεωργίου Χοιροβοσκού).<sup>121</sup>

Η μεταφορά και η μετωνυμία έγιναν γρήγορα θεμελιώδεις όροι της σύγχρονης λογοτεχνικής θεωρίας του 20ού αιώνα, κυρίως χάρη στα έργα και στις μελέτες του R. Jakobson. Η χρήση των όρων της μεταφοράς και της μετωνυμίας, όπως παρατηρεί η M. Ruegg, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι αποκαλύπτει τον βαθμό στον οποίο «ο στρουκτουραλισμός, παρά τις αξιώσεις που πρόβαλε για ριζικές καινοτομίες, παρέμεινε προσηλωμένος στους πιο μεταφυσικούς παραδοσιακούς ιδεαλισμούς».<sup>122</sup> Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί και η απουσία ενιαίας κατάταξης των δύο όρων. Στην πλειοψηφία τους οι γραμματικοί και κριτικοί της λογοτεχνίας, στη χορεία των οποίων προστέθηκαν κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και πολλοί φιλόσοφοι, δεν κατέληξαν σε ευρύτερη ομοφωνία για τον τρόπο με τον οποίο αναγνωρίζεται η μεταφορά, και τον τρόπο με τον οποίο

---

119 Βλ. Pernot, 2005: 342.

120 Βλ. Walz, 1832: 39.

121 Βλ. Walz, ό.π., σ. 715.

122 Βλ. Ruegg, 1998: 152-3.

κατανοείται το μήνυμα που μεταφέρει. Ο Abrams<sup>123</sup> παραθέτει μια εκτενή παρουσίαση των σύγχρονων θεωριών που σχετίζονται με τη μεταφορά, αναγνωρίζοντας τέσσερις απόψεις: την άποψη της ομοιότητας, την οποία αναφέρει πρώτος ο Αριστοτέλης, την άποψη της αλληλεπίδρασης, με κύριο εκπρόσωπο τον I.A. Richards, όπως αυτή εκφράστηκε στο έργο του *The philosophy of rhetoric* (1936), και αργότερα τον Max Black με το βαρυσήμαντο δοκίμιο «Metaphors» (1954), την πραγματολογική άποψη με κυριότερο εκφραστή τον Donald Davidson και το βιβλίο του *What metaphors mean* (1938), καθώς και τη γνωστική ή εννοιολογική άποψη, την οποία στήριξαν ιδιαίτερα ο George Lakoff και ο Mark Turner στο πολύ γνωστό βιβλίο τους *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor* (1989). Παράλληλα με τις παραπάνω διαφορετικές απόψεις ο Abrams παραθέτει τη μετωνυμία, τη συνεκδοχή (*synecdoche*) και την προσωποποίηση (*prosopopoeia*) ως συγγενή σχήματα με τη μεταφορά.

Στην ελληνική βιβλιογραφία ο Αχιλλέας Τζάρτζανος (1989: 304-7) τοποθετεί τη μεταφορά στους λεκτικούς τρόπους και διατυπώνει την άποψη ότι πάρα πολύ συχνά η σημασία των λέξεων επεκτείνεται από μια έννοια (πράγματος ή προσώπου ή ιδιότητας), στην οποία έχει αποδοθεί εξ αρχής μια λέξη, μεταφέρεται στη συνέχεια και αποδίδεται σε μίαν άλλη ή σε κάποιες άλλες που συμβαίνει να έχουν κάποια ομοιότητα με την πρώτη έννοια: π.χ. φύλλο δέντρου-φύλλο χαρτιού-φύλλο διπλωμένου υφάσματος, πέτρινη σκάλα-πέτρινη καρδιά. Ο Α. Τζάρτζανος ορίζει τη μεταφορά ως σχήμα, «διότι η λέξη που αλλάζει μεταφέρεται από τη μια έννοια στην άλλη». Οι λέξεις που επιδέχονται περισσότερο μεταφορική χρήση της σημασίας τους είναι οι ρηματικές και οι σύνθετες λέξεις. Παράλληλα, αναγνωρίζει τρία είδη μεταφοράς: α) μεταφορά στην οποία μεταφέρεται η σημασία μιας λέξης σε άλλη έννοια διαφορετικής φύσεως στη βάση μιας ασήμαντης ομοιότητας (*σχήμα καταχρήσεως* ή *κατάχρησις*), π.χ. δόντι ανθρώπου-δόντι χτένας, β) μεταφορά σύμφωνα με την οποία μια έννοια στενεύει, καθώς αρχικά εξέφραζε μια έννοια ενός συνόλου ομοειδών πραγμάτων, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιείται για να εκφράσει ένα μόνο ορισμένο από τα πολλά ομοειδή, π.χ. ο Ισθμός = ο Ισθμός της Κορίνθου. Το είδος αυτό ο Τζάρτζανος το ονομάζει και *σχήμα κατ' εξοχήν*. Τέλος,

---

123 Abrams, 2007: 245-6.



αναφέρει τις περιπτώσεις εκείνες που εκφράζουν τη φθορά των λέξεων, δηλαδή λέξεις που αρχικά έδιναν κάποια αξιόπαινη ιδιότητα, ενώ κατόπιν χρησιμοποιούνται για κάτι αρνητικό, π.χ. η λέξη αγαθός (στην αρχική της σημασία παρέπεμπε στην αρετή, ενώ σήμερα αποτελεί εξευτελιστική ιδιότητα).

Μια συγκεντρωτική ταξινόμηση των μεταφορών παραθέτει ο Νάκας (2014: 352) στα *Γλωσσοφιλογικά του Μελετήματα*. Διακρίνει τέσσερις κατηγορίες μεταφορών, όπως αυτές αναγνωρίζονται παραδοσιακά: τη *Συγκεκριμενολογική μεταφορά* (απόδοση ιδιοτήτων των συγκεκριμένων στα αφηρημένα, π.χ. «δίνω τόπο στην οργή»), την *Ανιμιστική ή ζωοποιητική μεταφορά* (απόδοση ιδιοτήτων από τα έμψυχα στα άψυχα, π.χ. «σκοτώνω την ώρα μου»), την *Ανθρωπομορφική μεταφορά* (με την έννοια της προσωποποίησης, δηλαδή απόδοση ανθρώπινων ιδιοτήτων σε μη ανθρώπινα όντα, π.χ. «φιλικό τοπίο»), τη *Συναισθησιακή μεταφορά* (μετακίνηση στοιχείων από τον ένα τομέα αισθητηριακής αντίληψης στον άλλον, π.χ. «ζεστό χρώμα»).

Στη μεταφορά ένα σημείο υποκαθίσταται από ένα άλλο, κατά κάποιο τρόπο όμοιο με αυτό: το «πάθος» γίνεται «φλόγα». Στη μετωνυμία, ένα σημείο συνδέεται με ένα άλλο: το «φτερό» συνδέεται με το «αεροσκάφος» επειδή αποτελεί μέρος του, ο «ουρανός» με το «αεροσκάφος», λόγω της φυσικής τους γειτνίασης. Μπορούμε λοιπόν να δημιουργήσουμε μεταφορές επειδή έχουμε μια σειρά φυσικών σημείων τα οποία είναι ισοδύναμα. Στον ποιητικό λόγο οι λέξεις οι οποίες συνδυάζονται είναι σημασιολογικά ή ρυθμικά ή φωνητικά ή κατά κάποιο άλλο τρόπο ισοδύναμες. Εδώ στηρίζεται ο περίφημος ορισμός του Jakobson: «Η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή της ισοδυναμίας από τον εκλεκτικό άξονα στον συνδυαστικό άξονα».<sup>124</sup> Ωστόσο, για πολλούς μελετητές της ρητορικής δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη μετωνυμία και τη συνεκδοχή, γιατί και στις δύο περιπτώσεις το αντικείμενο παίρνει το όνομα ενός άλλου αντικειμένου με το οποίο βρίσκεται σε στενή σχέση, ενώ και στους δύο λειτουργικούς τρόπους διαπιστώνουμε τη μετάβαση από το ειδικό στο γενικό, μόνο που στη μεταφορά αυτή η σχέση είναι πιο μηχανική, ενώ στην συνεκδοχή πιο οργανική.<sup>125</sup>

---

124 Βλ. Ήγκλετον, 1989: 155.

125 Βλ. Τζιόβας, 2003: 172.

Ειδικότερα, στην περίπτωση της μετωνυμίας μια έννοια υποκαθιστά μίαν άλλη συγγενή της, ως προς τη σημασία. Εδώ δεν τίθεται θέμα σύγκρισης μεταξύ εννοιών, όπως στη μεταφορά, ακριβώς γιατί η νοηματική συγγένεια είναι προφανής. Ο σκοπός αυτής της αντικατάστασης είναι η ποικιλία στο λεξιλόγιο ή η πρόκληση συνειρμών.<sup>126</sup> Η υποκατάσταση μιας έννοιας από άλλη συγγενή της ακολουθεί κατά βάση τους εξής τύπους: α) το πρόσωπο αντί του πράγματος ή, αντίστροφα, το πράγμα αντί του προσώπου: π.χ. «Διαβάζω Όμηρο», β) ο τόπος ή ο χρόνος αντί για το πρόσωπο ή το πράγμα που εδρεύει/εμπεριέχεται σε αυτόν ή εμπίπτει στη διάρκειά του: π.χ. «αποφάσισε η Βουλή»), γ) το επίθετο που αποδίδει μια ιδιότητα δίπλα στο ουσιαστικό που δηλώνει την αιτία που προκαλεί τη συγκεκριμένη ιδιότητα: π.χ. λευκά γηρατεία, μαύρος θάνατος), δ) το αφηρημένο αντί του συγκεκριμένου: για παράδειγμα, στον λόγο *Περί ειρήνης* ο Ισοκράτης μιλά για τις αφηρημένες έννοιες της ησυχίας, της πολυπραγμοσύνης, της δικαιοσύνης, της αδικίας, της επιμελείας των ιδίων, της επιθυμίας των αλλοτρίων, αντί να αναφερθεί σε αντίστοιχες συγκεκριμένες καταστάσεις ή δράσεις: *Οὐδὲν δὲ τούτων οἶόν τ' ἐστὶν γενέσθαι πρότερον, πρὶν ἂν πεισθῆτε τὴν μὲν ἡσυχίαν ὠφελιμωτέραν καὶ κερδαλεωτέραν εἶναι τῆς πολυπραγμοσύνης, τὴν δὲ δικαιοσύνην τῆς ἀδικίας, τὴν δὲ τῶν ἰδίων ἐπιμέλειαν τῆς τῶν ἀλλοτρίων ἐπιθυμίας*, ε) το υλικό αντί του πράγματος: π.χ. Όμηρος, *Ίλιάς* Δ 528: *πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκός* («ο χαλκός –ενν. η αιχμή του δόρατος– καρφώθηκε στον πνεύμονα»), στ) το σύμβολο μιας ενέργειας: π.χ. η φράση *οἱ τὰς ἀσπίδας ἀποβάλλοντες*–«αυτοί που πετούν τις ασπίδες»–, από τον *Περί ειρήνης* του Ισοκράτη, σημαίνει τους λιποτάκτες).

Κατά τον Τζάρτζανο<sup>127</sup> η μετωνυμία ή υπαλλαγή είναι λεκτικός τρόπος που χρησιμοποιείται, για να δηλώσει α) το όνομα εκείνου που συνέθεσε κάτι: π.χ. «διαβάζω Σολωμό», β) το όνομα εκείνου που εφηύρε κάτι: π.χ. η λέξη «καριοφίλι» (είδος όπλου από τις λέξεις Carlo e Figlio = Κάρολος και υιός), γ) εκείνο που περιέχει κάτι, αντί για εκείνο που φανερώνει το περιεχόμενό του, ή αντιστρόφως: π.χ. «τον ζηλεύει η χώρα» (= οι κάτοικοι της χώρας), δ) το αφηρημένο αντί για το συγκεκριμένο όνομα ή το αντίστοιχο επίθετο: π.χ. «με τον Πέτρο είμαστε μια ηλικία» (= συνομήλικοι).

126 Βλ. Lausberg, 1963: 79.

127 Βλ. Τζάρτζανος, 1989: 309.

### 3. 2. Η εφαρμογή της θεωρίας του Roman Jakobson

Το διασημότερο παράδειγμα της πρακτικής εφαρμογής των δομιστικών θεωρημάτων ανάλυσης κειμένου στην ποίηση αποτέλεσε η ανάλυση από τον ίδιο το R. Jakobson (με τη συνεργασία του C. Lévi-Strauss) του σονέτου του Baudelaire "Les chats" (1962). Ο Jakobson αρχίζει την ανάλυσή του, που εκτείνεται σε είκοσι περίπου σελίδες, με την περιγραφή της δομής των ομοιοκαταληξιών του ποιήματος, την οποία καθορίζει ως «το πόρισμα τριών ανομοιωτικών νόμων». Στη συνέχεια, επεκτείνει την ανάλυσή του στο συντακτικό επίπεδο, στο οποίο διακρίνει μια τριαδική δομή, που αποτελείται από τρεις «φράσεις», δηλαδή «τμήματα»: δύο τετράστιχα και ένα εξάστιχο· στην τριαδική αυτή «συντακτική» δομή ανακαλύπτει επιμέρους σχέσεις αντινομίας, διχοτομίας, διπολικότητας, (συντακτικού) παραλληλισμού. Στο σημείο αυτό ο Jakobson εμπλέκει στην ανάλυσή του, πιο συστηματικά από πριν, και το «γραμματικό» («σημαντικό», λεξικολογικό και μορφολογικό) γλωσσικό επίπεδο, όπου διαπιστώνει δομικές σχέσεις αντιστοιχίας (correspondances), οριζόντιες, κάθετες και διαγώνιες. Η ανάλυση συμπληρώνεται με μια νέα, πέρα από τη μετρική και την ομοιοκαταληξία, περιγραφή της «φωνολογικής υφής του σονέτου» (texture phonique du sonnet) και κορυφώνεται με μια συστηματικότερη αναπαράσταση της «σημαντικής» (σημασιολογικής) του δομής, στην οποία διαπιστώνονται δυαδικές σχέσεις αντίθεσης και αντιστοιχίας. Τέλος, και σε απόλυτη συμφωνία με τη δομιστική αρχή της ενότητας, και μάλιστα της ταυτότητας «μορφής» και «περιεχομένου», οι «μορφικές» και οι «σημαντικές» δομές του κειμένου συνεξετάζονται συνδυαστικά και το πόρισμα της ανάλυσης διατυπώνεται σε ένα τριαδικό, «ανοιχτό στην κλειστότητά του», όπως λέει ο Jakobson, δομικό σχήμα, το οποίο συμπεριλαμβάνει όλες τις μορφικές συνιστώσες σε μια νέα «σημαντική» τριαδική συνισταμένη: «πραγματικό-φανταστικό-υπερπραγματικό».<sup>128</sup>

---

128 Γι' αυτό το «κλασικό» παράδειγμα δομικής ανάλυσης του ποιητικού κειμένου ο Riffaterre (1966) διατύπωσε τις αντιρρήσεις του σχετικά με ζητήματα που αφορούν σε δομικά σημεία της ανάλυσης, την ύπαρξη εξωκειμενικών σχολίων που συμμετέχουν στο ερμηνευτικό συμπέρασμα, όπως και με

Ανάλογη (αλλά και εν πολλοίς διαφορετική από τη βασική θεωρία, ως πειραματική) είναι και η ανάλυση των Jakobson-Κολακλίδη (1981) για το ποίημα του Καβάφη «Θυμήσου σώμα...», στην οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη Γραμματική εξεικόνιση και τις γραμματικές δομές του κειμένου. Η εν λόγω ανάλυση καλύπτει τους εξής άξονες: συμφραζόμενα (context), παράγοντες επικοινωνίας (πομπό-δέκτη-μήνυμα), λειτουργίες, γραμματική εξεικόνιση-ποιητική Γραμματική.<sup>129</sup>

Ωστόσο, στην παρούσα διαδακτορική διατριβή δεν υιοθετείται ο συγκεκριμένος τρόπος ανάλυσης, λόγω της εξονυχιστικής κατάτμησης του κειμένου που υποδεικνύει. Η υιοθέτηση της θεωρίας του Jakobson στην πρόσληψη και ερμηνεία των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη επιλέχθηκε με γνώμονα, κυρίως, την έκταση που αυτή προσφέρει στον ερευνητή η θεωρία αυτή, με την έννοια ότι καλύπτει όλο το φάσμα του λογοτεχνικού κειμένου, τόσο το εννοιολογικό, δηλαδή το ποιητικό μήνυμα που ταυτίζεται με το ποίημα και εντός του οποίου ανιχνεύονται οι ιδεολογικές, θεωρητικές και άλλες αντιλήψεις του πομπού, όσο και το μορφολογικό. Για το τελευταίο, η μελέτη της ποιητικής λειτουργίας που αναδεικνύεται μέσα από τους μηχανισμούς της γλώσσας που αξιοποιεί ο ποιητής, και που σε ένα δεύτερο βαθμό διαμορφώνουν το ύφος του κειμένου, εξετάζεται πάνω σε δύο διακριτούς άξονες, στον άξονα της ομοιότητας και στον άξονα της διαφοράς, με τον συνδυασμό των επιμέρους στοιχείων να συνιστούν σχέσεις ισοδυναμίας.

---

σημεία ιδεολογικής φόρτισης που εξακοντίζουν την αντικειμενικότητα της ανάλυσης. Βλ. Βελουδής, 1994: 255-261.

129 Κολακλίδης, 1981:538 & Κολακλίδης, 2006: 195-221. Επιφυλάξεις για τον συγκεκριμένο τρόπο ανάλυσης εκφράζει ο Α. Καλοκαιρινός, βλ. Καλοκαιρινός, 2010: 81-116.

## Τρίτο Κεφάλαιο: Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης

### 1. Εισαγωγή

Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης γεννήθηκε στις 16 Μαΐου του 1953 στην Αθήνα. Οι γονείς του Θεόδωρος και Σοφία γεννήθηκαν στα Κατάπολα Αμοργού, αλλά εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα από νεαρή ηλικία, διατηρώντας πάντα στενούς δεσμούς με τον τόπο καταγωγής τους, όπου και ο ποιητής περνά μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας. Ο Αντώνης Φωστιέρης φοιτά στο Μαράσλειο Πρότυπο Δημοτικό και διακρίνεται για τις ιδιαίτερες επιδόσεις του στα γράμματα.<sup>130</sup> Μετά την αποφοίτησή του από το Μαράσλειο εγγράφεται στο Λεόντειο Λύκειο Πατησίων, από το οποίο αποφοιτά με άριστα και εισάγεται ως πρώτος επιτυχών στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τελειώνοντας τη Νομική Σχολή, με βαθμό πτυχίου άριστα, λαμβάνει υποτροφία του γαλλικού κράτους και ακολουθεί μεταπτυχιακές σπουδές Ιστορίας Δικαίου στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Paris2, στο Παρίσι (1976). Στην Ελλάδα επιστρέφει μετά το πέρας των σπουδών του, το 1980, και εγκαταλείποντας μια λαμπρή σταδιοδρομία στον χώρο των νομικών επιστημών αφοσιώνεται στην ποίηση. Συνολικά, μέχρι το 2020 εκδίδει δέκα ποιητικές συλλογές,<sup>131</sup> ενώ το έργο του μεταφράζεται από έγκυρους μεταφραστές και από γνωστούς εκδοτικούς οίκους του εξωτερικού· κυκλοφορούν μέχρι σήμερα (2023) περισσότερες από είκοσι πέντε μεταφράσεις των ποιητικών του βιβλίων σε χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής.<sup>132</sup> Παράλληλα, εκδίδονται εννέα εκτενή

---

130 Το 1963 δίνει την πρώτη του συνέντευξη ως ο καλύτερος μαθητής των τελευταίων τάξεων του Μαρασλείου στην εφημερίδα *Νίκη* του Μάρου Πλωρίτη.

131 Αναλυτικό χρονολόγιο για τη ζωή του ποιητή συνέταξε ο Θ. Πυλαρινός και εμπεριέχεται στο βιβλίο Θ. Πυλαρινός (επιμ.). *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 2017. σσ. 51-59.

132 Αναλυτικά και με χρονολογική σειρά οι μεταφράσεις: *Dark Eros*, μτφ. Kimon Friar, California: Realities Library, 1984, β' έκδ. 1986. *The Devil Sang in Tune*, μτφ. Kimon Friar, California: Realities Library, 1984, β' έκδ. 1986. *Mørk Eros*, μτφ. Willy G. Pedersen, Arhus, Denmark: Husets Forlag, 1998. *Djævelen Sang Rent*, μτφ. Willy G. Pedersen, Arhus, Denmark: Husets Forlag, 1998. *La Pensée Appartient au Deuil*, μτφ. Michel Volkovitch, Paris: Desmos/Cahiers grecs, 1998. *La Reflexion Pertenece al Luto*, μτφ. Nina Anghelidis - Carlos Spinedi, Buenos Aires: Edit. Metáfora, 1998. *Poetry in Poetry*, μτφ. Christopher Robinson, London: Agenda 3/4, 1999. *Nostalgia del Presente*, μτφ. Nicola Crocetti, Milano: Crocetti Editore, 2000, β' έκδ. 2001. *Segnali Morse*, μτφ. Maurizio De Rosa, Milano: En Plein Officina, 2002. *Prezioso Oblio*, μτφ. Nicola Crocetti, Milano: Poesia/195, 2005. *Musao Propada Zalosti*, μτφ. Momcilo Radic, Nis, Serbia: Gradinarnik/NKC, 2008. *Камење Драгоценог заборава*, μτφ. Momcilo Radic, Nis, Serbia: Gradinarnik/NKC, 2008. *Precious Oblivion*, μτφ. Thom Nairn - Dionysia Zervanou, Edinburgh: Dionysia Press, 2008. *Oubli Précieux*, μτφ. Clío Mavroeidakos-Muller, Paris: Desmos/Poésie, 2008. *Sehnsucht nach Gegenwart*, μτφ. Hans και Niki Eideneier, Köln: Romiosini/Poesie griechisch-deutsch, 2013. *Dichtung in der Dichtung*, μτφ. Hans και Niki Eideneier, Köln: Romiosini/Poesie griechisch-deutsch, 2013. *Poesia nella Poesia*, μτφ. Nicola Crocetti, Milano: Crocetti Editore, 2013. *Paesaggi del Nulla*, μτφ. Nicola Crocetti, Milano: Poesia/292, 2014. *Në sallonin tuaj fëshfërin pylli*, μτφ. Niko Kacalidha, Tirana: Neraida, 2014. *Misao Propida Zalosti*, μτφ. Damir Sodan - Momcilo Radic, Zagreb: Quorum/154-156, 2015. *Poetry within Poetry*, μτφ. Irene Loulakaki-

αφιερώματα λογοτεχνικών περιοδικών για το έργο του,<sup>133</sup> πέντε βιβλία (μονογραφίες/κριτικές μελέτες),<sup>134</sup> και επιστημονικές έρευνες<sup>135</sup>. Τέλος, τα ποιήματά του περιέχονται στα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Γ' τάξης του Λυκείου<sup>136</sup> και της Β' τάξης Λυκείου της Κύπρου.

Το πολυβραβευμένο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη<sup>137</sup> συμπληρώνεται από την ενεργό εμπλοκή του στον χώρο των εκδόσεων. Από το 1974, φοιτητής ακόμη της Νομικής, εκδίδει το περιοδικό *Η Νέα Ποίηση* (1974-1976). Πρόκειται για το μοναδικό, εκείνη την εποχή, ποιητικό περιοδικό στο οποίο δημοσιεύονται ανέκδοτα ποιήματα, μεταφράσεις ποιημάτων, δοκίμια και κριτική ποιητικών βιβλίων.<sup>138</sup> Συνολικά εκδίδονται δέκα τεύχη. Θα ακολουθήσει η συνεργασία του με τον Θ. Νιάρχο, με τον οποίο θα εγκαινιάσουν, από το 1975, την έκδοση μιας σειράς

---

Moore, Providence, USA: Modern Greek Studies/4, 2018. *Ars Poetica/Poezi te Poezise*, μτφ. Vangjel Zafirati, Tirana: Neraida, 2019. *Poetry within Poetry*, μτφ. George Fragopoulos, New York: Circumference/8, 2020. *Nemurirea Fiecarei Zile*, μτφ. Elena Lazar, Bucuresti: Omonia, 2020. *Landscapes of nothing*, μτφ. Yannis Goumas, Romi publications, 2021. *Lo Que Queda*, μτφ. José Antonio Moreno Jurado, Sevilla: Padilla Libros Editores, 2022. *Le Tha et le Na de Thanatos/ Το Θα και το Να του Θανάτου*, μτφ. Kostas Nassikas - Hervé Bauer, Paris: L'Harmattan, 2022. *Conversazione pittorica con la Poesia* μτφ. Crescenzo Sangiglio, Roma: Fermenti/254, 2022.

133 Αφιερώματα λογοτεχνικών περιοδικών: *Πολιορκία*, τεύχος 6 (Απρίλιος-Μάιος 1997), *Ελί-τροχος*, τεύχος 12 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 1997), *Αλφειός*, τεύχος 12-13 (Καλοκαίρι 1997), *Ακτή Κύπρου/«Ελληνομουσειόν»*, τεύχος 41 (Χειμώνας 1999), *Εμβόλιμον*, τεύχος 41-42 (2000), *Poesia*, τεύχος 195 (Μιλάνο, Ιούνιος 2005), *Εντευκτήριο*, τεύχος 91 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2010), *Poesia*, τεύχος 292 (Μιλάνο, Απρίλιος 2014), *Το Κοράλλι*, τεύχος 35-36 (Οκτώβριος-Μάρτιος 2023).

134 Χρυσανθόπουλος (2018), Χατζηβασιλείου (2020), Πυλαρινός (2021), Μακρίδου (2021), Μαρκόπουλος (2022).

135 Επιστημονικές έρευνες: Μακρίδου (2019), Κοψάρης (2019).

136 Στα σχολικά εγχειρίδια εμπεριέχονται δύο ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη: Το ποίημα «Discothèque» από τη συλλογή *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981) και το ποίημα «Η Αράχνη» από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996), ενώ στο εγχειρίδιο *Λογοτεχνία Κοινού Κορμού Β' Λυκείου της Κύπρου* τα ποιήματα: «Διονυσίου Αιγινήτου 46» από τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977) και «Ομοίωμα κελαηδισμού» από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996).

137 Με χρονολογική σειρά τα βραβεία με τα οποία τιμήθηκε το έργο του ποιητή είναι: 1978 το Βραβείο Plotin του περιοδικού *Τομές* (για τις συλλογές *Σκοτεινός Έρωτας* και *Ποίηση μες στην Ποίηση*), 1993 το Διεθνές Βραβείο Καβάφη, 1998 το Βραβείο Βρεττάκου του Δήμου Αθηναίων (για τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος*), 2004 το Κρατικό Βραβείο Ποίησης (για τη συλλογή *Πολύτιμη Λήθη*), 2004 το Βραβείο Ποίησης του περιοδικού *Διαβάζω* (για τη συλλογή *Πολύτιμη Λήθη*), 2010 το Βραβείο Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών (για το σύνολο του έργου του).

138 Ο ποιητής τη δεκαετία ιδίως του 1970, ανέπτυξε μια πλούσια και ποικίλη εκδοτική δραστηριότητα, με την οποία αφενός συνέβαλλε στην προβολή και καταξίωση συνομήλικών του ποιητών, αφετέρου δημιουργούσε, μέσα από αυτές τις εκδοτικές προσπάθειες, τον σύνδεσμο ανάμεσα στους νέους ποιητές της δικής του γενιάς και τους ποιητές των προηγούμενων γενιών του ελληνικού ποιητικού μοντερνισμού, από τη γενιά του 1930 μέχρι τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά. Επίσης, την περίοδο 1974-1976, εξέδωσε το αξιόλογο ποιητικό περιοδικό *Η Νέα Ποίηση*. Χαρακτηριστικό του βραχύβιου αυτού εντύπου ήταν η παρουσίαση των πρωτοεμφανιζόμενων ποιητών της γενιάς του 1970 δίπλα σε καταξιωμένους παλαιότερους ποιητές (όπως π.χ. οι Εμπειρικός, Εγγονόπουλος, Βρεττάκος, Μελισσάνθη, Παπατσώνης, Καρούζος και Κατσαρός). Βλ. Γαραντούδης, 2006: 329.

ετήσιων "ανθολογιών" με γενικό τίτλο *Ποίηση (Ποίηση '75, Ποίηση '76 κ.ο.κ., έως και Ποίηση '81)* με ανέκδοτα ποιήματα παλαιότερων και νεότερων ποιητών, αντιπροσωπευτικά όλων των γενεών και τάσεων. Ωστόσο, η κορωνίδα της εκδοτικής δραστηριότητας του Αντώνη Φωστιέρη υπήρξε, ομολογουμένως, το περιοδικό *η Λέξη* (Α΄ Κρατικό Βραβείο Περιοδικού, 2008), το οποίο συνιδρύει, συνεκδίδει με τον Θ. Νιάρχο και διευθύνει επί τρεις δεκαετίες, από τον Ιανουάριο του 1981 έως τα τέλη του 2010, περιοδικό που γνωρίζει θερμότατη υποδοχή και αποτελεί πρότυπο και σημείο αναφοράς στην πνευματική ζωή του τόπου.

Παράλληλα με τη συγγραφή ποιητικών βιβλίων και την έκδοση του περιοδικού *Η Λέξη*, μεταφράζει το βιβλίο του Μαξ Ζακόμπ, *Συμβουλές σ' ένα νέο ποιητή* (Καστανιώτης 1984) και, σε συνεργασία με τον Θ. Νιάρχο, τον *Καιρό των δολοφόνων* του Χένρυ Μίλλερ (Εγνατία/Τραμ 1978, Νεφέλη 1982) και τα *Ποιήματα* του Μπορίς Βιαν (Γνώση 1982, 1992), ενώ από το 1995 έως το 1998 επιμελούνται και παρουσιάζουν στο Τρίτο Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Τ. τη ραδιοφωνική εκπομπή «Δώδεκα και μισή, πώς πέρασαν τα χρόνια», στην οποία οι προσκεκλημένοι είναι ποιητές, συγγραφείς και καλλιτέχνες.

Σε όλη αυτή τη δραστηριότητα οφείλουμε να προσθέσουμε και την έκδοση ανθολογιών τις οποίες συντάσσει με τον Θ. Νιάρχο: *Έλληνες ποιητές για τη θάλασσα* (1977), *Σύγχρονη Ερωτική Ποίηση* (1989), *Ποίηση για την Ποίηση* (2006), *Ποιητικές Συνομιλίες/ ελληνικά ποιήματα για ξένους ποιητές* (2012), καθώς και τον τόμο συνομιλιών με πενήντα συγγραφείς και καλλιτέχνες *Σε δεύτερο πρόσωπο* (1990), ενώ δημοσιεύει και κάποιες κριτικές ποιητικών βιβλίων στο περιοδικό *Τομές και στα πρώτα τεύχη της Λέξης*, δραστηριότητα ωστόσο που σύντομα αναστέλλει.<sup>139</sup>

Όλα τα παραπάνω συνθέτουν ένα γενικό και αδρομερές περίγραμμα της ζωής και του έργου του Αντώνη Φωστιέρη. Αυτό ωστόσο που έχει ενδιαφέρον είναι η

---

139 Για την περίοδο αυτή ο ποιητής δηλώνει σχετικά σε συνέντευξή του: «Η Κριτική οφείλει να επαληθεύει την ονομασία της διατυπώνοντας μια σαφή και αιτιολογημένη κρίση για την αξία ή την απαξία του έργου που αποτελεί το αντικείμενό της, για την επιτυχία δηλαδή ή την αποτυχία του εγχειρήματός του, θέτοντας ταυτόχρονα και τη δική της αξιοπιστία στην κρίση του αναγνώστη. Σε πολύ νεαρή ηλικία άρχισα να δημοσιεύω κριτικά κείμενα [...]. Το νεαρό της ηλικίας μου, που μαρτυρούσε απειρία και άγνοια πιθανών κινδύνων, έπρεπε να με αποτρέψει από ένα τέτοιο εγχείρημα, αλλά ακριβώς η νεανική ορμή, που διαβεβαιώνει ότι είσαι έτοιμος και ικανός για όλα, με έκανε να απηφήσω την ψύχραιμη λογική και να παραστήσω για κάποιο διάστημα τον κριτικό, χωρίς να διαθέτω τα αναγκαία εφόδια, τα οποία ομολογώ ότι ακόμα και τώρα δεν ξέρω καλά-καλά ποια είναι». Βλ. Φωστιέρης, 2022α: 5-6.



συνθετική μελέτη των παραγόντων που συμμετείχαν στη διαμόρφωση της ποιητικής του ταυτότητας, είτε πρόκειται για παράγοντες που σχετίζονται με το άμεσο περιβάλλον του είτε για όσους αφορούν στο γενικότερο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής, εντός του οποίου εντάσσεται το έργο. Ως αυθερμηνευτικές πηγές για το πρώτο λειτουργούν οι συνεντεύξεις του ποιητή (έντυπες, ραδιοφωνικές, τηλεοπτικές), τα εκτενή εργοβιογραφικά ντοκιμαντέρ/αφιέρωματα τηλεοπτικών εκπομπών<sup>140</sup> της κρατικής τηλεόρασης αλλά και το ίδιο το ποιητικό έργο, στο οποίο εντοπίζονται διάσπαρτα βιογραφικά-βιωματικά στοιχεία, που λειτουργούν συμπληρωματικά στην ιχνηλάτηση ορισμένων χαρακτηριστικών που συνθέτουν το αφανές υπόστρωμα της ποίησής του. Απαραίτητο συμπλήρωμα στα παραπάνω αποτελεί η επισήμανση των εξωτερικών παραγόντων, ήτοι του ιστορικού, κοινωνικού, πολιτικού και πνευματικού πλαισίου εντός του οποίου εμφανίζεται το έργο, το οποίο ταυτίζεται με την εμφάνιση της Γενιάς του '70 και παρουσιάζεται, ως υποενότητα της εργασίας μας, στη σκιαγράφιση του γενικότερου πνευματικού κλίματος που συνόδευσε την εποχή της Μεταπολίτευσης. Έτσι, στο παρόν κεφάλαιο ακολουθούμε χρονολογικά (ευθύγραμμα) την πορεία του ποιητή μέσα από την εκτύλιξη του συγγραφικού του έργου, σε ένα χρονικό άνυσμα πενήντα ετών, παρουσιάζοντας σύντομα τις δέκα ποιητικές του συλλογές και επενδύοντας στην κάθετη διερεύνηση των κυρίαρχων θεματικών (φιλοσοφία, θάνατος, έρωτας, φύση) που συγκροτούν το έργο (εξαιρώντας τη θεματική της ποίησης, καθώς αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας έρευνας και διερευνάται διεξοδικά στα ακόλουθα κεφάλαια). Οι επιμέρους υποενότητες (ερευνητικές μελέτες, διακαλλιτεχνική αξιοποίηση του έργου, κριτική του υποδοχή) λειτουργούν συμπληρωματικά και αποτελούν μεθερμηνευτικές ευκαιρίες αλλά και αψευδή τεκμήρια της σημαντικότητας της εν λόγω ποιητικής πρότασης η οποία αποτελεί το αντικείμενο της έρευνάς μας.

---

140. Το 2018 γυρίζεται από τον σκηνοθέτη Τάσο Ψαρρά η ταινία/ντοκιμαντέρ διάρκειας 60' για τη ζωή και το έργο του ποιητή, η οποία προβλήθηκε από την κρατική τηλεόραση, στο πλαίσιο της εκπομπής «Εποχές και Συγγραφείς», ενώ το 2019 προβλήθηκε εκτενές αφιέρωμα για τον ποιητή στην τηλεοπτική εκπομπή «Μονόγραμμα» του Γιώργου Σγουράκη. Τέλος, τον Απρίλιο του 2022, προβλήθηκε το πρώτο μέρος συνέντευξης του ποιητή στην εκπομπή της ΕΡΤ 2 «Στα Άκρα» με τη Β. Φλέσσα.

## 1. 1. Τα πρώτα βήματα - Η Αμοργός

«Τα θεμέλιά μου στα βουνά, στις θάλασσες, στα βράχια της Αμοργού»<sup>141</sup>

Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης μεγάλωσε μέσα σε ένα οικονομικά εύρωστο αστικό οικογενειακό περιβάλλον το οποίο αξιοδοτούσε τον σεβασμό στα γράμματα και τις τέχνες, ενώ ταυτόχρονα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ποιητικής του προσωπικότητας φαίνεται να διαδραμάτισε ο γενέθλιος τόπος των γονιών του, το νησί της Αμοργού. Από τις πρώτες μέρες της ζωής του, πριν ακόμη γίνει σαράντα ημερών, οι γονείς του επιλέγουν να τον μεταφέρουν στην Αμοργό, επιλογή μάλλον ασυνήθιστη, καθώς την εποχή εκείνη η ζωή στο νησί κινείται σε ρυθμούς οριακά πρωτόγονους, χωρίς ηλεκτρικό ρεύμα και σύγχρονες υποδομές<sup>142</sup>. Το γεγονός αυτό αποτυπώνεται στο ποίημα «Αμοργός»:

Αυτός ο βράχος με το αλάτι του  
Δεν είναι τόπος. Χρόνος σου είναι.  
Και το νερό του  
Που σε ράντισε ασαράντιστο,  
Πρώτο μετά το αμνιακό.  
Κάτι αρμέγει μαύρο στ' όνομά της  
Α μ ο ρ γ ό ς

(ΤΤΤ-Α 357)

---

141 Φράση από άρθρο του ποιητή με τίτλο: «Αμοργός: Ο Αντώνης Φωστιέρης γράφει για το αγαπημένο του νησί στην Athens Voice», βλ. Φωστιέρης, 2014γ.

142 Για τη ζωή στην Αμοργό την εποχή εκείνη γράφει: «Την εποχή εκείνη η Αμοργός ήταν ένα ξεχασμένο ερημονήσι, χαμένο στο Αιγαίο, και δεν είναι τυχαίο που λίγες δεκαετίες νωρίτερα τη χρησιμοποιούσαν ως τόπο εξορίας αντιφρονούντων. Ούτε ηλεκτρικό διέθετε, ούτε τακτική συγκοινωνία, ούτε τηλέφωνο, ούτε γιατρούς. [...] Νύχτα, σκοτάδι πίσσα. Το πιο πυκνό σκοτάδι που αντίκρισα ποτέ, με λίγα μόνο στίγματα από τις λυμφατικές λαμπίτσες πετρελαίου που φώτιζαν το εσωτερικό των σπιτιών ή τους δρόμους, κάτω από την αστερόεσσα του θόλου. Στέρηση, αλλά και μυσταγωγία ενός κόσμου σεμνού, που συνέχιζε ν' ανασαίνει αγκαλιά με τη φύση, απομονωμένος και αυτόνομος, σε συνθήκες που ελάχιστα διέφεραν από τις συνθήκες ζωής των βυζαντινών ή των αρχαίων. Χωρίς οδικό δίκτυο, τα χωριά του νησιού φαινόταν σαν ν' απέχουν μεταξύ τους πολλές εκατοντάδες χιλιόμετρα: Όσες ώρες χρειάζεσαι σήμερα να πας αεροπορικάς Αθήνα-Θεσσαλονίκη, τόσες χρειάζόσουν τότε για να πας περπατώντας απ' τα Κατάπολα στη Χώρα». βλ. Φωστιέρης, ό.π.

Στην Αμοργό ο ποιητής έζησε μεγάλα διαστήματα της ζωής του, κυρίως τα καλοκαίρια, και από εκεί προέρχεται η πρώτη παιδική του ανάμνηση. Σε ηλικία μόλις τριών ετών θα γνωρίσει την άλογη μορφή της φύσης, ζώντας τον μεγάλο σεισμό, τον γνωστό ως «σεισμό της Αμοργού» (τον μεγαλύτερο του εικοστού αιώνα στην ευρωπαϊκή ήπειρο) και το τσουνάμι που ακολούθησε, στις 9 Ιουλίου του 1956. Η εικόνα των νερών του λιμανιού που τραβήχτηκαν και αποκαλύφθηκε ο βυθός της θάλασσας, η εκκωφαντική βουή που προηγήθηκε, το τεράστιο κύμα που πέταξε τις βάρκες και τα καΐκια μέσα στους ελαιώνες, καταγράφηκαν στην παιδική μνήμη και χρόνια αργότερα μετουσιώθηκαν σε ποιητικό λόγο:

Ιούλιο του '56 μούγκρισε ο Σεισμός  
Καΐκια πρόσω ολοταχώς διασχίζουνε χωράφια  
Νήπιο ανύποπτο και ύπνος σε σκηνές  
Τι ελκυστικός παιδότοπος οι ελαιώνες  
(Υ-Α 322)

Η Αμοργός υπήρξε ένας μικρός παράδεισος. Ξένοιαστα παιδικά χρόνια σε έναν οικείο χώρο θαλπωρής κοντά σε συγγενείς και φίλους. Η ζωή στο νησί άφησε ευκρινές βιωματικό αποτύπωμα, εικόνες ανεξίτηλες, και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι σε ολόκληρο το ποιητικό έργο η Αμοργός αποτελεί ένα από τα ελάχιστα αναφερόμενα τοπωνύμια.<sup>143</sup> Εκεί θα μάθει γραφή και ανάγνωση από τον δάσκαλο

---

143 Η Αμοργός αναφέρεται στο έργο μόλις σε τρία ποιήματα. Στο ποίημα «Σκέψη αισθήματος» (ΤΤ-Α 272): «Προχτές, Σάββατο πέντε Αυγούστου ενενηνταπέντε, γράφτηκαν/ Εδώ, στην Αμοργό, οι στίχοι αυτοί», στο ποίημα «Ακούω τη Θάλασσα» (ΤΤ-Α 356): «Που αντί απ' τ' ανήλιαγα/ Κοντσέρτα πλήξης κλασικής να μεταφέρομαι/ Νοερά στ' ασίγαστα νερά/ Μιας Αμοργού υπαρκτής,/ Πώς μου 'ρθε τώρα να φαντάζομαι μαέστρους/ Και πνευστά/ Που μήτε ψίθυρο ανεμόεντα/ Να ψελλίσουν», αλλά και ως τίτλος του ομώνυμου ποιήματος (βλ. ό.π.). Από την ανάγνωση του έργου διαπιστώνεται ότι οι αναφορές στη θάλασσα και στο νησί είναι ελάχιστες, μολονότι οι περισσότερες συλλογές του έχουν γραφεί στην Αμοργό. Ο ίδιος δηλώνει για την ποίησή του: «Είτε εκ προθέσεως είτε κατά τύχην, είτε συνειδητά είτε ασύνειδα, πολύ **λίγα ψήγματα βιωματικού χαρακτήρα νομίζω ότι έχουν περάσει σ' αυτήν** – εάν ως βιωματικό ορίσουμε αποκλειστικά ό,τι αναφέρεται στην καταγράψιμη εμπειρία του "ζωντανού σώματος", δηλαδή συγκεκριμένα γεγονότα του βίου, και δεν διευρύνουμε την έννοιά του περιλαμβάνοντας και κάθε έμμεση, αναγνωστική, ακουστική, ονειρική ή φαντασική εμπειρία, οπότε, σ' αυτή την περίπτωση, θα δεχτούμε ότι κάθε κείμενο έχει, κατά κάποιον τρόπο, αφετηρία βιωματική. Αλλά και αυτά **τα λίγα ψήγματα στα ποιήματά μου βρίσκονται συνήθως μεταπλασμένα και αναμειγμένα, είτε μεταξύ τους είτε με πολλά άλλα στοιχεία, έτσι ώστε ακόμη και τα αληθινά γεγονότα να εξισώνονται εντέλει με τις επινοήσεις της φαντασίας, καθιστώντας τή βιωματική αφετηρία δυσδιάκριτη**. Εξαιρέση αποτελούν ελάχιστες περιπτώσεις, εμφανείς και δηλωμένες –μερικές ακόμη και στον τίτλο–, όπου και πάλι δεν μεταφέρεται η εμπειρία

παππού του Γεώργιο Θεολογίτη σε ηλικία μόλις τεσσάρων ετών και θα διαβάσει τα πρώτα του παραμύθια<sup>144</sup>. Παράλληλα, ο τόπος αυτός λειτούργησε εξισοροπητικά στο αστικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωνε και καθόρισε σημαντικά τη σχέση του με τη φύση, η ύπαρξη της οποίας στις διάφορες εκφάνσεις της συγκροτεί, σε όλο το έργο, μια ισχυρή επιμέρους θεματική. Πέρα όμως από τα παραπάνω, στο νησί της Αμοργού ο Αντώνης Φωστιέρης θα γνωρίσει την προφορική διάσταση της ποίησης ερχόμενος σε επαφή με μια μακραίωνη ποιητική παράδοση του νησιού (τον 7ο π.Χ. αιώνα έζησε εκεί ο Σημωνίδης ο Αμοργίνος), καθώς πρόλαβε την εποχή κατά την οποία οι ντόπιοι κάτοικοι αλλά και πρόσωπα της οικογένειάς του, όπως η γιαγιά του, συνήθιζαν να συνθέτουν ρίμες, κυρίως περιπαικτικά και σατιρικά δίστιχα, αλλά και αφηγηματικά στιχουργήματα στα οποία αποτύπωναν αναμνήσεις, ευχές ή γεγονότα της ζωής τους.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ως μαθητής του Δημοτικού φοίτησε στο Μαράσλειο δίπλα σε πολύ καλούς δασκάλους και υπήρξε άριστος μαθητής. Στη Δευτέρα Δημοτικού μια σοβαρή βρογχίτιδα (βλ. «Η γάτα της βρογχίτιδας»<sup>145</sup>) θα τον κρατήσει στο σπίτι, μακριά από τη σχολική τάξη, γεγονός που θα τον οδηγήσει σε μια πρώιμη εσωστρέφεια, καθώς, ακόμη και όταν επέστρεψε στο σχολείο, έπρεπε να απέχει από κάποιες έντονες δραστηριότητες. Στο χρονικό αυτό σημείο ξεκινά τη συστηματική, σχεδόν καθημερινή, ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων, ενώ αναλαμβάνει και ρόλο βιβλιοθηκάρου<sup>146</sup> αλλά και αρχισυντάκτη της σχολικής

---

του γεγονότος αυτούσια, αλλά το απόβαρό της, το πριν ή το μετά: η νοσταλγία, η αναμονή, η απώλεια, ο φόβος κ.λπ. Σε τελευταία ανάλυση, πάντως, **το τελευταίο που μπορεί (ή που θα 'πρεπε) να ενδιαφέρει τον αναγνώστη είναι η αφορμή που οδήγησε στη γέννηση ενός ποιήματος**». Βλ. Φωστιέρης, 2022δ.

144 Ο ποιητής σε ένα άκρως αυτοβιογραφικό κείμενο με τίτλο «Το παιδί και το βιβλίο. Μικρή ερωτική ιστορία», στο τεύχος 118 του περιοδικού *Η Λέξη* (αφιέρωμα στην Παιδική Λογοτεχνία) αναφέρει τα πρώτα αναγνώσματα της παιδικής του ηλικίας: ένα παραμύθι με λύκους, τους μύθους του Αισώπου, παραμύθια με έντονα ηθικά διδάγματα από βιβλίο των Δέφνερ-Γαλανού, παραμύθια από το περιοδικό του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, κλασικά εικονογραφημένα που εξέδιδε η «Ατλαντίς» και αργότερα τον «Ρομπέν των δασών», τους «Τρεις σωματοφύλακες», τον «Χωκ Φιν», για να περάσει στους «Αθλίους», στον «Γεροστάθη» του Λέοντος Μελά, στον «Μόγλη» του Κίπλινγκ ή στο «Όταν ήμουν δάκαλος» του Κονδυλάκη κ.ά. Βλ. Φωστιέρης, 1993: 700.

145 Βλ. το ποίημα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων»: «Η γάτα της βρογχίτιδας» ή «Από μικροί/ Με την αρρώστια/ Επισκεπτόμασταν το γήρας.» (Τ7Τ-Α 383)

146 Για την περίοδο αυτή, κατά την οποία ανέλαβε την ευθύνη της βιβλιοθήκης του σχολείου ως βιβλιοθηκάρης, γράφει: «Το κέρδος μου ήταν ότι είχα γίνει κλειδοκράτορας. [...]. Υπολογίζω ότι μες στα τρία χρόνια που μπόρεσα να διατηρήσω το οφίκιο, από την τρίτη ως την πέμπτη δημοτικού, στο Β' πολυθέσιο του Μαρασλείου, πρέπει να διάβασα περισσότερα από τρακόσια βιβλία. Τι Βερν και Ντίκενς, τι Ουγκώ και Δουμά, τι Σουΐφτ και Ντεφόε, τι Δέλτα και Καρκαβίτσα». Βλ. Φωστιέρης, 1993,

εφημερίδας «Σχολικό Πνεύμα» στην οποία δημοσιεύει τα πρώτα του κείμενα. Έτσι αρχίζουν οι πρώτοι συγγραφικοί πειραματισμοί (μικρά διηγήματα, βιογραφίες, ένα μυθιστόρημα το οποίο δεν ολοκλήρωσε ποτέ), σύντομα ωστόσο στρέφεται προς την ποίηση γράφοντας ολιγόστιχα έμμετρα ποιήματα, μικρά και «απλοϊκά», όπως τα ονομάζει ο ίδιος, και αφοσιώνεται στη «μονοκαλλιέργειά» της, η οποία θα διαρκέσει σε όλη του τη συγγραφική διαδρομή, από την άποψη ότι δεν επιδόθηκε, όπως άλλοι ομότεχνοί του, στην καλλιέργεια κάποιου άλλου είδους γραπτού λόγου.<sup>147</sup>

Το πέρασμα στην εφηβεία και η φοίτησή του στο Λεόντειο Λύκειο Πατησίων συνοδεύονται από την επαφή του με το ιστορικό νεανικό περιοδικό της εποχής *Διάπλαση των Παιδών*, την εποχή κατά την οποία εκδότες και διευθυντές ήταν οι αδελφοί Παράσχοι, όπου αρχίζει να δημοσιεύει συστηματικά ποιήματα και πεζά στη «Σελίδα συνεργασίας αναγνωστών», αρχικά με το ψευδώνυμο «Τέλλος Αμάραντος» ή με τα αρχικά του ονόματός του και αργότερα με το ονοματεπώνυμό του, αλλά και να επικοινωνεί με εφήβους που έχουν παρόμοιες συγγραφικές ανησυχίες. Σε ηλικία δεκαέξι ετών (το 1969) εκδίδει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *Στροφές και Μεταλλάξεις*<sup>148</sup> την οποία σύντομα αποσύρει, και στη συνέχεια, λίγο πριν από την αποφοίτησή του από το Λύκειο, εκδίδει τη συλλογή *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971), με μερικά ποιήματα της οποίας είχε κερδίσει την Άνοιξη του

---

ό.π.. Το βιβλίο ωστόσο που υπήρξε το αγαπημένο της παιδικής του ηλικία είναι το «Χωρίς Οικογένεια» του Έ. Μαλώ, αναφορά που συναντάται σε πολλές συνεντεύξεις του ποιητή.

147 Τις αναμνήσεις αυτών των πρώτων ποιητικών πειραματισμών καταθέτει ο ποιητής σε άλλο κείμενό του: «Όταν ριχτήκαμε με τα μούτρα στο χαρτί, παιδιά του δημοτικού ακόμα οι περισσότεροι, δεν είχαμε καν ακούσει τα ονόματα του Ρεμπώ ή του Πάουντ, δεν είχαμε διαβάσει αράδα από Καβάφη ή Σεφέρη. Ποίηση σήμαινε για μας Στέφανος Μαρτζώκης και Ιωάννης Πολέμης, Νικόλαος Πετμετζάς-Λαύρας και Στέλιος Σπεράντζας. Δικά τους ποιήματα συναντούσαμε στα αναγνωστικά, αυτά απαγγέλλαμε στις εθνικές και στις θρησκευτικές γιορτές, από τους δικούς τους στίχους φούσκωνε το παιδικό μας στήθος.[...] Το έργο τους ήταν αυτό που οδηγούσε το πνεύμα μας στην αγωνιώδη προσπάθεια να συντονίσουμε τον βηματισμό των λέξεων με την αόρατη μπάντα που παϊάνιζε μέσα μας ίαμβους και ανάπαιστους. Ώρες, αμέτρητες ώρες, κλειδωμένοι σε παιδικά δωμάτια, αφήνοντας πίσω τα διαβάσματα του σχολείου, ή άγρυπνοι σε ώρες κοινής ησυχίας, παλεύαμε να βρούμε λογικά προσχήματα για να φέρουμε εις γάμου κοινωνίαν μια “ράχη” με ένα “βατράχι”, τον “φεγγοβόλο ήλιο” με “του ονείρου το βασίλειο”, να μηχανευτούμε μια στοιχειώδη ιστοριούλα, με διδακτικό κατά προτίμηση επιμύθιο». Βλ. Φωστιέρης, 1996: χχ.

148 Η προσεκτική ανάγνωση του τίτλου της πρώτης συλλογής του ποιητή αποκαλύπτει ίσως την πρώτη του αμφισημία. Η λέξη *Στροφές* παραπέμπει στη μετρική φόρμα, καθώς η συλλογή ήταν γραμμένη κατά το πλείστον σε ομοιοκατάληκτες στροφές, αλλά παράλληλα προαναγγέλλει έμμεσα τη διάθεσή του να απαλλαγεί από τα μέτρα και τους «καταναγκασμούς» του παραδοσιακού, να κάνει δηλαδή «στροφή», με την έννοια της αλλαγής πορείας, να πειραματιστεί με νέες ποιητικές φόρμες (στοιχείο που υποστηρίζεται και από την ύπαρξη του δεύτερου ουσιαστικού τού τίτλου, *Μεταλλάξεις*).

1970 το Α΄ βραβείο σε λογοτεχνικό διαγωνισμό μεταξύ των μαθητών μεγάλων ιδιωτικών Λυκείων, στην κριτική επιτροπή του οποίου μετείχαν ο Άγγελος Τερζάκης και ο Κίμων Φράιερ.<sup>149</sup> Η πρόωρη είσοδός του στον λογοτεχνικό χώρο τού δίνει την ευκαιρία να συναναστραφεί, από πολύ νωρίς και από πολύ κοντά, σημαντικούς ανθρώπους του λογοτεχνικού χώρου, πρεσβύτερους ή συνομηλικούς, επαφή που λειτούργησε ευεργετικά ως διδασκαλία μεγάλης ποιότητας.<sup>150</sup> Για την περίοδο των πρώτων επαφών με τους λογοτεχνικούς κύκλους ο ποιητής δηλώνει:

Μαθητής ακόμα, άρχισα να πηγαίνω σε ποιητικές βραδιές και ομιλίες, λάβαινα μέρος σε λογοτεχνικούς διαγωνισμούς, αλληλογραφούσα με ώριμους ποιητές (όπως ήταν ο Γιώργος Θέμελης, ο Γ. Ξ. Στογιαννίδης και ο Τάκης Βαρβιτσιώτης από τη Θεσσαλονίκη), έστελνα συνεργασίες για δημοσίευση σε περιοδικά –κυρίως στην υπέροχη Διάπλαση των Παίδων–, σύχναζα κάθε βδομάδα στο "Πρακτορείο Πνευματικής Συνεργασίας" του Μάριου Βαγιάνου, όπου συγκεντρώνονταν λογοτέχνες ή παραλογοτέχνες, και συμμετείχα στα πολυπρόσωπα δείπνα-ρεφενέ που ακολουθούσαν, με απαγγελίες και σοβαροφανείς θεωρητικές συζητήσεις, σε παρακείμενα εστιατόρια ή ταβέρνες. Εικοσιενός ετών, φοιτητής της Νομικής Αθηνών και "παλαίμαχος", πια, με δημοσιευμένες δύο (συν μία) συλλογές, άρχισα να εκδίδω το περιοδικό *Η Νέα Ποίηση*, που συνεχίστηκε μέχρις ότου έφυγα για μεταπτυχιακά στο Παρίσι, στο οποίο φιλοξενήθηκαν πολλοί γνωστοί ποιητές, πρεσβύτεροι και νεότεροι. Τελικά, για να απαντήσω ευθέως στην ερώτησή σας, θεωρώ ευτύχημα το ότι μπήκα τόσο νωρίς σ' αυτόν τον

---

149 Την πληροφορία αυτή την αντλούμε από τις σημειώσεις που παρατίθενται στο τέλος του βιβλίου *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971).

150 Για την περίοδο αυτή, δεκαετίες αργότερα, δηλώνει σε συνέντευξή του στον Μ. Πιμπλή: «Εκείνη την εποχή κυκλοφορούσε ένα σπουδαίο νεανικό περιοδικό, η "Διάπλαση των Παίδων", που φιλοξενούσε σε κάθε τεύχος και συνεργασίες αναγνωστών, δυνατότητα που δεν άφησα να πάει χαμένη: Με την ορμή του νεοφώτιστου τη βομβάρδιζα ανελλιπώς με ποιήματα και με μικρά πεζά, που η επιείκεια του διευθυντή της τα οδηγούσε τις περισσότερες φορές στον δρόμο του τυπογραφείου. Παράλληλα έβλεπα, από καιρού εις καιρόν, να δημοσιεύονται ποιήματά μου σε σοβαρά λογοτεχνικά έντυπα, όπως ήταν η ήδη γηραιά αλλά έγκυρη *Νέα Εστία* και η φιλολογική σελίδα της *Βραδυνης*. Τα μυαλά ενός νεαρού δεκάξι χρόνων δεν ήθελαν πολύ για να πάρουν αέρα, κι έτσι σ' αυτή την ηλικία αποφάσισα πως ήμουν ώριμος πλέον να εκδώσω τα αριστουργήματά μου σε βιβλίο. Πράγματι το βιβλίο εκδόθηκε, ευτυχώς σε μόνο εκατό αντίτυπα, που, πάλι ευτυχώς, γρήγορα κατάλαβα πως ήταν ένα συνονθύλευμα πρωτολειών και έσπευσα να τα μαζέψω και να τα εξαφανίσω από προσώπου γης. Αυτό βέβαια δεν σήμανε το τέλος των προσπαθειών μου. Το αντίθετο μάλιστα: Μόλις ύστερα από δύο χρόνια επανέλαβα το εγχείρημα, εκδίδοντας *Το Μεγάλο Ταξίδι*, για να φτάσω σήμερα, πενήντα χρόνια αργότερα, να το θυμάμαι, να το μνημονεύω και να το νοσταλγώ». Βλ. Φωσιτέρης, 2014δ.

χώρο, που μου χάρισε πολλές –αισθητικές αλλά και βιωματικές– συγκινήσεις, δίνοντάς μου ταυτόχρονα την ευκαιρία να γνωρίσω και να συναναστραφώ σημαντικούς πνευματικούς ανθρώπους, με ποιότητα, καλλιέργεια και σπάνια.<sup>151</sup>

## 1. 2. Στον δρόμο προς τη συγγραφική ενηλικίωση

Ο δρόμος προς τη συγγραφική ενηλικίωση του Αντώνη Φωστιέρη συμπίπτει με τον χρόνο φοίτησής του στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η συλλογή του *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971) φαίνεται ότι αποτέλεσε το εισιτήριο για την είσοδό του στους λογοτεχνικούς κύκλους και τον Μάρτιο του 1972 ο Φοίβος Δέλφης δίνει διάλεξη με θέμα «Ο Αντώνης Φωστιέρης και Το Μεγάλο Ταξίδι του». Δύο χρόνια αργότερα ακολουθεί η συλλογή *Εσωτερικοί Χώροι ή Τα είκοσι* (1973), τίτλος αμφίσημος, καθώς το αριθμητικό επίθετο είκοσι παραπέμπει τόσο στον αριθμό των είκοσι ποιημάτων της συλλογής όσο και στην ηλικία του ποιητή τη χρονιά που το δημοσίευσε. Η συλλογή, παρά τους σχετικά «άγουρους» στίχους της, προοιωνίζεται μια σοβαρή συνέχεια, με ορατή την επίτευξη ρυθμού μέσω της άψογης χρήσης της ομοιοκαταληξίας.<sup>152</sup>

Τα δύο αυτά ποιητικά βιβλία απέσπασαν τα ενθαρρυντικά σχόλια δύο σημαντικών ανθρώπων της διανοήσης και των γραμμάτων, του Π. Κανελλόπουλου και του Τ. Παπατσώνη. Ο πρώτος διέβλεψε μια λαμπρή ποιητική πορεία και σε επιστολή του έγραψε: «Όταν πήρα στα χέρια μου τη Συλλογή των ποιημάτων Σας, που είχατε την καλοσύνη να μου προσφέρετε, ο συσχετισμός του τίτλου με την ηλικία Σας με έκαμε να φοβηθώ. Να φοβηθώ, ότι τολμήσατε κάτι πολύ παραπάνω από τις δυνατότητες μιας τόσο νεαρής ψυχής. Πώς μπορεί –είπα μέσα μου– ένα νέος δεκαοχτώ χρονών να 'χει την εμπειρία του Μεγάλου Ταξιδιού»; [...] Αλλά μη σπαταλήσετε το χάρισμα που Σας δόθηκε, και που το 'χετε συνυφάνει –κι αυτό είναι πολύ σημαντικό– με Παιδεία. Μη βιαστείτε να τα πείτε όλα, όσα ζουν μέσα Σας, μονομιάς. Μη γράφετε πολλά σε μικρό διάστημα χρόνου, ή –αν δεν μπορείτε να το

---

151 Βλ. Φωστιέρης, 2023.

152 Βλ. Εμίρης, 1997: 6.

αποφύγετε– μάθετε να σκίζετε. Να σκίζετε καμιά φορά και κάτι που αγαπήσατε. Χρειάζεται κι αυτός ο πόνος». Παρόμοια, ο ποιητής Τ. Παπατσώνης με εγκωμιαστική διάθεση γράφει στον Αντώνη Φωστιέρη για *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971): «Το πώς άλλαξαν οι καιροί ξεχωρίζει στο δικό σας Ταξίδι. Έγινε τερατώδες, του 'μεινε η αγωνία μόνο πολικών ερημώσεων. Κι αυτό το Σισύφειο χάος της δική σας “περιπολίας” σε άξενα πελάγη το ζωγραφίζετε τόσο καλά! *Lasciando ogni speranza*».<sup>153</sup> Οι δύο αυτές επιστολές περιέχουν τις πιο σημαντικές κριτικές παρατηρήσεις για τις πρώτες συλλογές, αλλά το στοιχείο που αξίζει να επισημανθεί είναι το θάρρος της αποστολής των συλλογών από τον νεαρό ποιητή προς δύο διακεκριμένους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής, πράξη που δείχνει την επιμονή του δημιουργού να εμπλακεί ενεργά στον χώρο της ποίησης. Είναι ωστόσο εμφανές ότι οι δύο αυτές συλλογές, λόγω του πρωτόλειου χαρακτήρα τους, έχουν τον χαρακτήρα του ποιητικού πειραματισμού και της αναζήτησης του προσωπικού ύφους. Έτσι κλείνει η πρώτη θα λέγαμε περίοδος της ποιητικής δημιουργίας του Αντώνη Φωστιέρη και ακολουθεί η εποχή της ωρίμασης, που συνοδεύτηκε από την έντονη παρουσία του στον χώρο των ελληνικών γραμμάτων, τον οποίο υπηρέτησε τόσο ως δημιουργός όσο και ως διευθυντής του περιοδικού *Η Λέξη*.

### 1. 3. Η συγγραφική περίοδος μετά το 1977

Το 1977 ο Αντώνης Φωστιέρης εισέρχεται δυναμικά στον χώρο της νεωτερικής ποίησης και της συγγραφικής ωριμότητας με μια ευρηματική εκδοτική πρωτοτυπία: δημοσιεύει ταυτόχρονα, εκείνη τη χρονιά, δύο ποιητικές συλλογές σε ένα βιβλίο. Πρόκειται για τις συλλογές *Σκοτεινός Έρωτας* και *Ποίηση μες στην Ποίηση*, που κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Κέδρος.<sup>154</sup>

Στον *Σκοτεινό Έρωτα* τα περισσότερα από τα πενήντα τέσσερα περιεχόμενα ποιήματα δομούνται πάνω στον άξονα φθορά-συντριβή-θάνατος, ενώ η ποιητική γλώσσα εμφανίζεται αισθητά απελευθερωμένη από προηγούμενους μορφικούς «καταναγκασμούς»: ελεύθεροι σίχοι με διάσπαρτα υπερρεαλιστικά στοιχεία

---

153 Βλ. Πυλαρινός, 2017: 9.

154 Η συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* θα επανακυκλοφορήσει το 1979 από τις εκδόσεις Εγνατία/Τραμ και θα ακολουθήσουν άλλες δύο εκδόσεις από τον οίκο Καστανιώτη το 1985 και το 1999.



καθιστούν σαφή την πρόθεση του ποιητή να εγκαταλείψει την επική, στιβαρή δημοτική των πρώτων του βιβλίων, αλλά και να κόψει τους «κάβους» με την ποιητική παράδοση εντός της οποίας διαμορφώθηκε στην περίοδο της εφηβείας του. Η μορφική αποδέσμευση σηματοδοτεί ταυτόχρονα και την αφοσίωση στην ανάπτυξη του προσωπικού του ποιητικού οράματος, που δεν είναι άλλη από την πρόθεση να δομήσει έναν κόσμο έξω από τον κόσμο, ένα σύμπαν φαντασιακό, και ενίοτε τρομακτικό, μέσα από την κυριαρχία του σκοτεινού (μαύρο, σκοτάδι, έρεβος, νύχτα), με το μότο της συλλογής από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή «ιώ, σκότος, έμὸν φάος,/ έρεβος ὦ φαεννότατον, ὡς έμοί,/ έλεσθ' έλεσθέ μ' οικήτορα,/ έλεσθέ με»<sup>155</sup> να προοιωνίζεται την παντοκρατορία του μαύρου, που θα καλύψει και ταυτόχρονα θα φωτίσει αντιστικτικά τα εν λόγω ποιήματα (Περπάτησα ὡς εκεί που το σκοτάδι/ Πυκνό απ' τα φώτα του γυρνάει σε σκοτάδι,<sup>156</sup>·ή: Αφρός σκοτάδι κι αίμα χύνεται απ' το φως/ Χύνεται ο ήλιος κάποτε που λιώνει,<sup>157</sup>·ή: Κάτω απ' τον ήλιο πριν αιώνες/ Που ανάσανες τόσο σκοτάδι/ Για το μέλλον σου)<sup>158</sup>, ενώ σε όλο το μήκος της συλλογής ανιχνεύεται μια αγνωστικιστική διάθεση πρόσληψης του χώρου, του κόσμου, ακόμη και του ήχου,<sup>159</sup> την ώρα που η λογική αδυνατεί να δώσει εξηγήσεις, γιατί έχει φτάσει στο τέλος της: Λογική είσαι το τέλος με χαμένη την αρχή μου<sup>160</sup>. Δίπλα σε όλα αυτά προβάλλει ο έρωτας, που δεν είναι παρά «ο σκοτεινός και ο επικίνδυνος αδιέξοδος έρωτας ενός νέου ανθρώπου για την ποίηση» (Εμίρης, 1977, σ. 7), αλλά και ο έρωτας για τη «μέσα όψη των πραγμάτων», προσήμανση δηλωτική της εσωτερικότητας που χαρακτηρίζει το ποιητικό γίνεσθαι του Φωστιέρη, της προσήλωσής του σε έναν λόγο που συγκροτείται με γριφώδη διάθεση και επιλέγει να είναι προσηλωμένος στη μάχη με το απρόσιτο, ενώ χαρακτηρίζεται για τον «αινιγματικό του χαρακτήρα και το στοιχείο της έκπληξης, όπως αυτό εντοπίζεται σε πολλά ποιήματα» (Σπάνιας, 1980).

---

155 Σοφοκλής, *Αίας*, στ. 394-398.

156 (ΣΕ-Α 40)

157 (ΣΕ-Α 50)

158 (ΣΕ-Α 58)

159 Ενδεικτικά: «Πού είσ' εσύ ποιος είσ' εσύ δεν ξέρω πού περπάτησα/ Δεν ξέρω τίποτα και δεν μαθαίνω τίποτα» (ΣΕ-Α. 41), ή: «Και κινδυνεύω σ' ένα κόσμο που δεν ξέρω/ Σε μια ετοιμόγεννη εποχή που με παραμονεύει» (ΣΕ-Α. 59), ή: «Συγχρόνως απ' τα βάθη ακούγεται/ Ο ήχος της φωνής μου που δεν ξέρω» (ΣΕ-Α. 92)

160 Ποίημα «Λογική είσαι το τέλος» (ΣΕ-Α 94)

Τον *Σκοτεινό Έρωτα* συνόδευε, όπως αναφέραμε, η *Ποίηση μες στην Ποίηση*, λιγосέλιδη συλλογή που συνεκδόθηκε ανάστροφα στο ίδιο βιβλίο, επιλογή που αποτέλεσε εκδοτική πρωτοτυπία. Στο βιβλίο αυτό ο ποιητής κατέθεσε ένα οιονεί προγραμματικό «μανιφέστο» ποιητικής ή, πιο συγκεκριμένα, αποτύπωσε το ζωηρό ενδιαφέρον και την πρόθεσή του να μιλήσει ανοιχτά για την τέχνη του. Πρόκειται για συλλογή που αριθμεί μόλις ογδόντα στίχους, και αποτελείται από δεκαέξι πεντάστιχα ποιήματα αριθμημένα με αραβικούς αριθμούς. Η επιλογή της συνδημοσίευσής της με τον *Σκοτεινό Έρωτα* δίνει ενδεχομένως την εντύπωση του "συμπληρώματος". Ωστόσο, υπάρχει μια σχέση οργανικής συνάφειας μεταξύ των δύο συλλογών, καθώς τα τελευταία ποιήματα του *Σκοτεινού Έρωτα* είναι ποιήματα ποιητικής και ανοίγουν έναν αυτοαναφορικό διάυλο, μέσω του οποίου θα γίνουν αναγνωστικά ορατές οι πεποιθήσεις του σχετικά με την ποιητική τέχνη. Στην *Ποίηση μες στην Ποίηση* το κέντρο βάρους θα δοθεί όχι στην ποίηση ως αφηρημένη έννοια, αλλά στο ποίημα αυτό καθαυτό, στο οποίο θα μεταφέρει, ή μάλλον θα αποδώσει, ποικίλες ιδιότητες. Το ποίημα δέχεται τις εμπράγματες ιδιότητες κινητών ή ακίνητων αντικειμένων: γίνεται σιντριβάνι, τόπι, κλαδί, βόμβα, φτερό, σκάλα, σπίτι ή καταφύγιο, ενώ το τελικό προϊόν της ποιητικής δημιουργίας προβάλλεται ως απτό αποτέλεσμα μιας έντεχνης κατασκευαστικής διαδικασίας, όπως άλλωστε το καταδεικνύει η ετυμολογία της λέξης (ποίημα=κατασκεύασμα): Αυτό το ποίημα/ Είναι μια χτισμένη σκάλα/ –Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα– (Ποίημα 9), ή: Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα (Ποίημα 15), ενώ έμμεσα αναδεικνύεται και ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος βλέπει τον εαυτό του μέσα από την τέχνη του.<sup>161</sup>

Τον Δεκέμβριο του 1981 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Μικρή Εγνατία το ποιητικό του βιβλίο *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (θα γνωρίσει άλλες δύο εκδόσεις από τον οίκο Καστανιώτη το 1985 και το 1999). Σε αυτή τη συλλογή (η οποία, σύμφωνα με μαρτυρία του ιδίου<sup>162</sup> γράφτηκε εξ ολοκλήρου στο Παρίσι σε δύο cafés, το "Périgourdine", απέναντι από τη Notre Dame, και ένα άλλο στην πλατεία του Châtelet), ο Φωστιέρης θα επιχειρήσει την αιρετική ποιητική «αποκατάσταση» του Διαβόλου, ως εκπεσόντος αγγέλου, πρόθεση που θύμισε σε

---

161 Βλ. Μακρίδου, 2020β.

162 Βλ. Φωστιέρης, 2022δ.

κάποιους μελετητές τις μπωντλερικές «Λιτανείες του Σατανά»<sup>163</sup>, ενώ στην εν λόγω συλλογή ο ποιητής κατέθεσε με ακραιφνώς μεταφυσική διάθεση είκοσι δύο ποιήματα με τα οποία φιλοτέχνησε το πορτρέτο του Διαβόλου αποδίδοντάς του καινοφανείς ιδιότητες. Ο διάβολος στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη παύει να έχει το μονοπώλιο του Κακού, καθώς Οι άγγελοι, ως και σ' αυτό/ τον έχουν/ ξεπεράσει. Η ανατρεπτική εκδοχή του διαβόλου αισθητοποιείται μέσω εικόνων που αγγίζουν τα όρια της παραδοξότητας, της φιλοσοφικής αναζήτησης και της θεολογικής αίρεσης, καθώς αναδομούνται οι συνήθειες εωσφορικές αναπαραστάσεις και ανθρωποποιείται ο διάβολος με τρόπο που μάχεται ανελέητα τη λογική<sup>164</sup>.

Με το επόμενο βιβλίο του, *Το θα και το να του θανάτου* (1987), ο Αντώνης Φωστιέρης συλλάβισε κυριολεκτικά τον θάνατο (θα+να+του=θανάτου) και εισήλθε στον κυρίως χώρο μιας ποίησης που τη χαρακτηρίζει ένα πνιγηρό αίσθημα, πλήρη από αναπάντητα ερωτήματα και βασανιστικές αγωνίες για το ανθρώπινο τέλος.<sup>165</sup> Εύστοχα η κριτική διέγνωσε ότι ο τίτλος δεν αποτελεί λογοπαίγνιο,<sup>166</sup> αλλά υποκρύπτει την πρόθεση του ποιητή να διεισδύσει στα μυστικά μονοπάτια των πρωτεϊκών στοιχείων της γλώσσας<sup>167</sup> ή να καθορίσει τα όρια και τους στόχους της ποιητικής σύνθεσης, δηλαδή να προεικονίσει τη μελλοντική έλευση και τη δυνητική

---

163 Για την επίδραση του Baudelaire στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη βλ. Κοψάρης, 2022: 88-93.

164 Ο Γ. Μαρκόπουλος (1997: 21 & 2022: 17) αναφέρει σχετικά: «Μέσα από διαδοχικές μεταμορφώσεις [ο διάβολος] γίνεται ο πρωταγωνιστής της αμφισβήτησης, της διάλυσης, ακόμη και της εξάρθρωσης του ίδιου του λόγου, καθίσταται η προσωποποίηση της ίδιας της ποίησης, που μυθοποιεί το φανταστικό και το ανάγει σε μια δεύτερη, εξίσου υπαρκτή πραγματικότητα, συντηρώντας έτσι έναν έντονο δυϊσμό, που βασίζεται στην ταυτόχρονη και παράλληλη συνύπαρξη, αλλά και αντιπαλότητα, του ορατού και του αόρατου, του πραγματικού και του φανταστικού». Εξίσου διεισδυτική και η ματιά του Ε. Αρανίτη ο οποίος γράφει: «Ο διάβολος του Φωστιέρη – τελευταίος απόγονος μιας γενιάς φιλολογικών δαιμόνων– είναι στην πραγματικότητα πολύ πιο ανθρώπινος απ' όσο φοβόμουνα πως θα είναι. Κι αυτό γιατί ο Φωστιέρης δεν ξεχνάει (όπως όλοι όσοι ασχολήθηκαν πριν απ' αυτόν με το θέμα) τις διαβεβαιώσεις της πείρας, ότι η ανθρώπινη φύση μοιάζει συχνά να χρωστάει στο σατανά πολύ περισσότερα απ' όσα στον άγγελο». Βλ. Αρανίτη, 1982.

165 Βλ. Μαρκόπουλος, 2022: 19.

166 Ο Αραβανής (2007) γράφει: «Αν θεωρήσουμε ότι η μισή επιτυχία ενός ποιητικού βιβλίου είναι η επιλογή του τίτλου του, ο Αντώνης Φωστιέρης έχει κερδίσει το στοίχημα από νωρίς: Το θα και το να του θανάτου, ή αλλιώς το θαύμα και το νόημα της ζωής, οι μελλοντολογικές προβλέψεις και οι υποτακτικές του τετελεσμένου προς τους μνημένους των μυστηρίων που υπόσχεται ο χρόνος». Μια ακόμη εκδοχή του τίτλου δίνει ο Θ. Πυλαρινός (2021: 135): «Το θα και το να του θανάτου (*το και το*) αποκαλύπτει ένα εν ζωή “τοκετό”, τοκετό θανάτου».

167 Πυλαρινός, 2021: 134.

ισχύ του θανάτου ως εμπειρία γραφής και ως εμπειρία βίωσης.<sup>168</sup> Παράλληλα, η συλλογή χαρακτηρίστηκε ως το σημαντικότερο ως τότε δείγμα μεταμοντερνιστικής ποίησης στην Ελλάδα<sup>169</sup> και το πλήθος των κριτικών κειμένων που τη συνόδευσαν πιστοποιούν την ευνοϊκή υποδοχή της και την καθιέρωση του Φωσιέρη ως σημαντικού ποιητή της Γενιάς του. Τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής είναι πολύστιχα, ενώ, παρά το γεγονός ότι ο θάνατος ψιθυρίζει («Με πόσα θα και πόσα να που ψιθυρίζει ο θάνατος»)<sup>170</sup> και περιζώνει έμμεσα τον ποιητικό χώρο της συλλογής (βλ. ποιήματα «Πρόλογος ή επίλογος», «Αυτόχθων», «Το τέλος»), ο ήχος του κόσμου, ο ήχος των λέξεων και ωδές από χάσματα σκεπάζουν τον επιθανάτιο ψίθυρο ή ρόγχο, την ώρα που ακούγονται μπουμπουνητά ενός τραίνου (Όπως το τραίνο με μπουμπουνητά στο τούνελ), ήχοι σφυριών που σπάζουν ένα καθρέφτη (Καθρέφτης τυφλός παντεπόπτης. Σφυριά τον χτυπούσαν, εκείνος αράγιστος), στοιχεία που ηχοποιούν και δίνουν τη διάσταση του ρεαλιστικού στο απόκοσμο τοπίο της συλλογής.

Το 1996, με απόσταση εννέα χρόνων από *Το θα και το να του θανάτου*, ο ποιητής εκδίδει τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* από τις εκδόσεις Καστανιώτη (2<sup>η</sup> έκδοση το 2000). Τίτλος και πάλι αινιγματικός, καθώς εύλογα προκύπτει η απορία: γιατί η σκέψη ανήκει στο πένθος; Την απάντηση δίνει ο ποιητής σε συνέντευξή του: «Και αν λέω ότι “ανήκει στο πένθος”, είναι γιατί η ίδια η γλώσσα (πολύ περισσότερο ο λόγος της ποίησης) είναι ένα τεράστιο σύστημα απουσίας, μια υποκατάσταση της αισθητής πραγματικότητας από τη φαντασία και τη μνήμη. Αλλά η φαντασία είναι παραπλήρωση του υπάρχοντος. Και η μνήμη, μνήμη του απολεσθέντος»<sup>171</sup>. Επιμένοντας μετωπιακά στον θάνατο, ο ποιητής με

---

168 Γαραντούδης, 1988: 91.

169 Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η απόψη του Φραγκόπουλου (1988: 266-267): «Πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, **για την πρώτη μεγάλη μεταμοντερνιστική ποίηση που σημείωσα ως τώρα στον τόπο μας**. Ο κ. Αντώνης Φωσιέρης είναι ένας σωστός “εγγονός” του Ελύτη, δηλαδή ένας αρνητής της διδασκαλίας του σε όλα τα επίπεδα, πλην της έξοχης φόρμας του. Και είναι μεταμοντερνιστής ακριβώς για τούτο: Η ποίησή του είναι γνήσια μέχρι αποπνιγμού, ειλικρινής μέχρι αδολεσχίας, πεισιθάνατος μέχρι καταφατικής χαράς, νεανική μέχρι μεταμέλειας. Ίσως το κυριότερο χαρακτηριστικό της μεταμοντερνιστικής ποίησης να είναι η επανεισαγωγή του στοχασμού (Meditation) μέσα στο επιφώνημα που υπήρξε η ποίηση του Μοντέρνου, από τον Απολλιναιρ ίσαμε τον Μποννεφουά».

170 (ΟΝΘ-Α 169).

171 Βλ. Φωσιέρης, 1999: 30. Παρόμοια, για τη σχέση γλώσσας-πένθους ο ποιητής τοποθετείται σχετικά (Φωσιέρης, 1996: 37): «Περισσότερο βλέπω τη γλώσσα, και κυρίως την ποιητική, σαν μιαν έκφραση πένθους για τα πράγματα που χάνονται, για κείνα που ποτέ δεν υπήρξαν ή που εμείς δεν

το Η σκέψη ανήκει στο πένθος φάνηκε ότι διένυε τις καλύτερες πνευματικές του στιγμές, αναψηλάφησε εικόνες πυκνές, εξαργυρώνοντάς τες σε τριάντα τρία ποιήματα, ανακαίνισε τη γραφή του εμπλουτίζοντάς τη με αποστασιοποιημένη συγκίνηση, ήτοι με λόγο πιο προσωπικό, ενώ στη ρητορική του θανάτου προέταξε, ως αντίβαρο, τη θερμότητα του έρωτα.

Το 2003 κυκλοφορεί η συλλογή *Πολύτιμη Λήθη*, συλλογή που κινήθηκε και αυτή μέσα στο φάσμα του διαρκούς στοχασμού με συντεταγμένες τον χρόνο, τη μνήμη και την προοπτική του θανάτου. Η υποδοχή της κριτικής υπήρξε ιδιαιτέρως εγκωμιαστική, ενώ η συλλογή (όπως ήδη αναφέρθηκε) απέσπασε το Κρατικό Βραβείο Ποίησης και το Βραβείο του περιοδικού *Διαβάζω*. Η ευρηματικότητα του τίτλου της συλλογής, με την εύστοχη επιλογή της ομοηχίας, *Πολύτιμη Λήθη/Πολύτιμοι λίθοι*, συγκέντρωσε το βλέμμα αρκετών κριτικών, ωστόσο κατέστη εμφανές ότι η επιλογή αυτή στόχευε στην αναγνωστική ανταπόκριση μέσω του λεκτικού αιφνιδιασμού και της κινητοποίησης του εύλογου απορημάτος: πώς γίνεται η απευκαία λήθη να εξισώνεται με τους πολύτιμους λίθους, τα σεντέφια και κοράλλια που συνοδεύουν τις σημαντικές στιγμές των ανθρώπων ή ενίοτε επισφραγίζουν ωραίες αναμνήσεις; Πέρα όμως από την ποιητική τακτική του αινιγματικού τίτλου, η *Πολύτιμη Λήθη* κόμισε μια νέα ποιητική οπτική ή και μετάβαση, εγκαινιάζοντας μια αφανή τομή στον ποιητικό λόγο (εντός της οποίας έμελλε να κινηθούν και οι μεταγενέστερες συλλογές). Το ποιητικό Εγώ διεκδικεί στη συλλογή αυτή μεγαλύτερο συναισθηματικό φορτίο, χωρίς ωστόσο να παραδίδεται στη συναισθηματολογία, καθώς το προσωπικό συναίσθημα παντρεύεται αρμονικά με το στοχαστικό περιεχόμενο των ποιημάτων, δημιουργώντας ένα ενιαίο και καθ' όλα λειτουργικό σύνολο.<sup>172</sup> Με μια σειρά ποιημάτων που κινούνται στον άξονα του προβληματισμού για την εμβέλεια και τις αντοχές της ποιητικής τέχνης, αλλά και της νοσταλγίας για όλα όσα χάνονται ανεπιστρεπτί,<sup>173</sup> η λήθη εμφανίζεται να εξουδετερώνει ανακουφιστικά την επώδυνη μνήμη, που επιμένει να φωτογραφίζει

---

μπορούμε να τα προσεγγίσουμε. Νομίζω ότι η γλώσσα είναι παραπλήρωμα της πραγματικότητας και όχι αναπλήρωσή της. Έτσι πλουτίζεται και ισορροπεί το σύμπαν, καθώς η γλώσσα πολλαπλασιάζει τα είδωλα του υπαρκτού κόσμου και δημιουργεί καινούργιους κόσμους εκ του μηδενός». Ο Πυλαρινός (2021: 377) δίνει τη δική του ερμηνεία: «Το πένθος ορμάται από τη στέρηση της ουσίας της ζωής, είναι πένθος που ειδοποιεί για την καθημερινή σμίκρυνσή της και όχι για την τελεσίδικη μετάπτωσή της στο μαύρο, το οποίο εντούτοις αποτελεί αδήριτη συνέπειά της»..

172 Χατζηβασιλείου, 2003.

173 Βλ. Δαββέτας, 2003.

ασπρόμαυρα μνημονικά στιγμιότυπα, ενώ, μετά από κάμποσες επαναλήψεις λήθης, πρωταγωνιστές της συλλογής αναδεικνύονται η τέχνη της ποιήσεως (σημαντικός ο αριθμός των ποιημάτων ποιητικής), τα φυτά, τα ζώα και τα έντομα, ένα σύμπαν ολόκληρο, επιλογές που σηματοδοτούν τη θεματική στροφή, ή τη θεματική μεταστροφή του ποιητή, από τους σκοτεινούς και δύσβατους χώρους της φιλοσοφίας (έσω) προς εικόνες αντλημένες από τον ορατό κόσμο (έξω). Η συλλογή θα αποδειχτεί η πολυτιμότερη όλων των συλλογών, καθώς, πέρα από τα βραβεία, θα γνωρίσει τις περισσότερες επανεκδόσεις (2003, 2004, 2005, 2007) αλλά και τις περισσότερες μεταφράσεις.

Το 2008 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Καστανιώτη η συγκεντρωτική έκδοση *Αντώνης Φωστιέρης, Ποίηση 1970-2005*, στην οποία περιλαμβάνονται λίγα μόνο αντιπροσωπευτικά ποιήματα από τις δύο πρώτες συλλογές και αυτούσιες όλες οι υπόλοιπες (μέχρι την *Πολύτιμη Λήθη* του 2003).

Δέκα χρόνια μετά την *Πολύτιμη Λήθη*, το 2013, κυκλοφορεί η συλλογή *Τοπία του Τίποτα*. Στη συλλογή αυτή ο ποιητικός στοχασμός εκκινεί από τη σύμφωνη με τα πορίσματα της σύγχρονης επιστήμης αρχή ότι ο κόσμος που μας περιέχει είναι, σε υποατομικό επίπεδο, φτιαγμένος κυρίως από κενό (ακόμη και η πιο στερεή ύλη δηλαδή αποτελείται κατά το πλείστον από κενό), κάτι που για την ανθρώπινη λογική και τις ανθρώπινες αισθήσεις ισοδυναμεί με το τίποτα, και «η ποιητική συνείδηση διαβλέπει πως το τίποτα μπορεί να γεννηθεί οντολογικά μέσα και από τα διλήμματα που γεννά η αμφισβήτηση της παραδεδομένης αλήθειας, αφού τίποτα δεν είναι οπωσδήποτε όπως φαίνεται στη ζωή, η σπουδή της οποίας για τον Φωστιέρη ξεκινά από τα πιο μικρά, ταπεινά φανερώματά της».<sup>174</sup> Με την ιδέα ότι ο ποιητικός λόγος είναι και εκείνος φτιαγμένος από το άυλο φαντασιακό κενό των λέξεων, ο ποιητής καταθέτει τριάντα τρία ποιήματα υψηλής νοησιαρχικής αισθητικής, ο φιλοσοφικός εξοπλισμός υποκρύπτεται αριστοτεχνικά, οι αφηρημένες έννοιες αναστέλλονται και η συλλογή ξεχωρίζει για την «εξαιρετικά αποσταγμένη έκφρασή της».<sup>175</sup> Χωρίς αμφιβολία η καινοφανής θεματική μετάπλαση του κενού και του τίποτα σε αισθητικό γεγονός συνοδεύεται από την πρόθεση της εσωτερικής συνομιλίας με την ποιητική τέχνη, στοιχείο που πιστοποιείται από την κατάθεση

---

174 βλ. Ψάχου, 2015.

175 βλ. Χατζηβασιλείου, 2014.

σημαντικού αριθμού ποιημάτων ποιητικής (τον μεγαλύτερο από ό,τι σε κάθε άλλη συλλογή), μέσω των οποίων προβάλλονται άλλοτε τα βασανιστικά ερωτήματα σχετικά με τη σκοπιμότητα της ποιητικής διαδικασίας και την υποψία της ματαιότητάς της, άλλοτε η ανομολόγητη πίστη στην αναγκαιότητα της ποίησης. Ένα ακόμη καινούργιο στοιχείο, που κομίζει η συλλογή και είναι αντιληπτό από τους συνεπείς αναγνώστες της ποίησης του Φωστιέρη, αποτελεί το γεγονός ότι η συγκίνηση, που στο παρελθόν ήταν εγκλωβισμένη σε ένα μονήρες και μυστικοπαθές υπαρξιακό κέντρο, στη συλλογή αυτή εμφανίζεται ως δεσπόζουσα, καθώς ο ποιητής αναστοχάζεται, αυτοσαρκάζεται και βρίσκει αφορμές ποιητικής δημιουργίας στη ζωή των προσώπων που αγαπά ή ακόμη και σε περιστατικά της θρυλούμενης ή της μυθοποιημένης ιστορικής μνήμης.<sup>176</sup>

Η τελευταία συλλογή του ποιητή εκδίδεται τον Σεπτέμβριο του 2020 και έχει τον τίτλο *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020). Αξίζει να προσεχθεί ότι η πλειοψηφία των ποιημάτων της δομούνται πάνω στο τρίπτυχο γέννηση-ζωή-θάνατος, δηλαδή στον αέναο κύκλο της ζωής, γύρω από τον οποίο θα στοιχισθούν και άλλες θεματικές, νέες και παλαιότερες, όπως η ποίηση, ο χρόνος, η φύση κ.ά. οι οποίες ωστόσο συνδέονται με τον παραπάνω κύκλο. Στη νέα συλλογή η διάχυτη διαπορία των προηγούμενων δίνει τη θέση της στην κατασταλαγμένη σκέψη και την παγιωμένη ποιητική άποψη για το υπαρξιακό αδιέξοδο,<sup>177</sup> ενώ η εξιχνίαση του τέλους δεν καταργεί απλώς τη θανατοφοβία, αλλά επισημαίνει το ανεπανάληπτο δώρο της ζωής την οποία αισθάνεται ο ποιητής ως βαθιά βίωση και απόλαυση της στιγμής, μηδενίζοντας την προσδοκία μιας πεποιημένης αιωνιότητας.<sup>178</sup> Το αίνιγμα του τίτλου (ποιος είναι ο δεύτερος θάνατος;) λύνεται στο ομώνυμο με τη συλλογή ποίημα. Ως πρώτος θάνατος ορίζεται από τον ποιητή ένας θάνατος εν ζωή. Η αδυναμία κατανόησης της αξίας του σύμπαντος και της ύπαρξης οδηγεί τον θνητό σε κατάσταση επικίνδυνης αμεριμνησίας, σε τυφλότητα πνευματική και ακηδία,

---

176 Βλ. Ζήρας, 2019: 326.

177 Βλ. Πυλαρινός, 2020.

178 Βλ. Γκολίτσης, 2021. Ξεχωρίζουμε την παρατήρηση του Π. Γκολίτση για τη συλλογή. Γράφει: «Οι αφηρημένες έννοιες, η δοκιμαϊκή –σε σημεία– διάθεσή του, η υψηλή συχνότητα των μεταφορών, η επιστημονική και φιλοσοφική του σκευή, τα περίπλοκα συντακτικά του σχήματα, η κατά Escher –στη λεκτική της αναλογία– εικονοποιία του, και τέλος η γλωσσική του δυνατότητα να σκηνοθετεί τις απολήξεις των στοχαστικών δυνατοτήτων μας, όχι μόνο δεν ζημιώνουν το ποίημα, αλλά το κάνουν αυτό που πραγματικά είναι: φωστιέριο ποίημα. Ένα “ρυθμικά σκεπτόμενο αίσθημα”, ή ένα ρυθμικά τροχισμένο αυτοπεριστρεφόμενο γλωσσοποιητικό κατόρθωμα».

που τον μεταβάλλει από ζωντανό σε νοερό νεκρό. Εκείνος όμως που θα αρχίσει να συναισθάνεται την αξία του προσφερόμενου δώρου της ζωής και αλλάξει στάση θέασης των εγκοσμίων, θα επιτρέψει εκούσια τον πρώτο του θάνατο, τον θάνατο του παλιού του εαυτού, και θα αρχίσει να τιμά και να λατρεύει, ως εικονολάτρης, το εικόνισμα κάθε στιγμής.<sup>179</sup> Πέραν από τη θεματική του, ο *Θάνατος ο Δεύτερος* διαφέρει ως συλλογή και από άποψη μορφολογική, καθώς κομίζει μια νέα μορφή ποιητικού λόγου, με την *elocutio*, έμπληη ρητορικών τρόπων και σχημάτων στο παρελθόν, να λαμβάνει τώρα τη μορφή απλών προτάσεων, κυρίως απορηματικών, γεγονός που συνδέεται άρρηκτα με την απόπειρα του ποιητή να προσεγγίσει τα αναπάντητα, να στοχαστεί, μέσα στα όρια της ποιητικής γραφής, για τον άνθρωπο και το σύμπαν, να συλλάβει την ουσία των πραγμάτων, πέρα από ιδεολογίες, θεολογικά δόγματα ή θεωρητικούς αταβισμούς.<sup>180</sup>

Χρονολογικά τελευταία εμφανίζεται η έκδοση των *Απάντων* του ποιητή, με τίτλο *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020*, από τις εκδόσεις Καστανιώτη (2021). Εδώ η λέξη Άπαντα, με την οποία αντικατέστησε ο ποιητής τη λέξη Ποίηση της προηγούμενης συγκεντρωτικής έκδοσης (1970-2005), εκ πρώτης όψεως παραπέμπει στο αμετάκλητα συντελεσμένο (π.χ. Άπαντα κλασικών συγγραφέων, Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, Άπαντα τα Ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη κ.λπ.). Με αυτήν την οπτική, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η έκδοση του 2021 σηματοδοτεί ενδεχομένως έναν εκούσιο πρώιμο αποχαιρετισμό<sup>181</sup> του ποιητή προς το αναγνωστικό κοινό. Η δεύτερη ερμηνευτική κατεύθυνση που παράγει ο τίτλος είναι αυτή του συνόλου, με την έννοια της συνδημοσίευσης όλων των ποιημάτων από το 1970 μέχρι το 2020, είτε ως επανάληψη «Εφ' όλης της ύλης»<sup>182</sup> είτε ως

---

179 Η ορθότητα της άποψης αυτής για τον τίτλο της συλλογής επιβεβαιώνεται από τον ίδιο τον ποιητή: «Η φράση “Θάνατος ο Δεύτερος” είναι δανεισμένη από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, όμως η σημασία της είναι στις δύο περιπτώσεις εκ διαμέτρου αντίθετη. Στην *Αποκάλυψη* αναφέρεται σε σχέση με την “λίμνην του πυρός” και τη μεταθανάτια Εσχάτη Κρίση, ενώ στο ποίημά μου δεν υπονοείται η φυσική απώλεια, αλλά ένας νοερός θάνατος εν ζωή, που οδηγεί σε άμεση, πάλι νοερή, ανάσταση: η εγκατάλειψη ενός ανυποψίαστου εαυτού και ταυτόχρονα η γέννηση ενός άλλου, πνευματικότερου, που είναι σε θέση να αναγνωρίσει το μεγάλο προνόμιο της ύπαρξης, να βιώσει συνειδητά το κάθε δευτερόλεπτο που του χαρίστηκε, και να εισπράξει με τις αισθήσεις και με τον νου το ύψιστο νόημα της ζωής σε κάθε της έκφανση – ακόμη και το ύψιστο νόημα της έλλειψης νοήματός της». Βλ. Φωστιέρης, 2021α.

180 Βλ. Μακρίδου, 2023β: 85.

181 (ΤτΤ-Α 396).

182 (ΘΝΘ-Α 178).



«Αρχητέλος»<sup>183</sup>, για να χρησιμοποιήσουμε ένα νεολογισμό του ποιητή.<sup>184</sup> Η χρησιμότητα των Απάντων είναι διττή: για τον μελετητή του έργου συνιστά ένα εύχρηστο εργαλείο προσέλασης του συνολικού ποιητικού έργου, εργασία η οποία διευκολύνεται από τα δύο αλφαβητικά ευρετήρια που παρατίθενται στο τέλος του βιβλίου (ευρετήριο τίτλων και πρώτων στίχων), ενώ ο αναγνώστης της φωστιερικής ποίησης έχει την ευκαιρία να την προσεγγίσει σφαιρικά και να διαπιστώσει ότι πρόκειται πράγματι για «ένα και μοναδικό έργο εν προόδω»<sup>185</sup>, όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο ποιητής.

## 2. Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης και η Γενιά του '70

### 2. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Η τοποθέτηση ενός λογοτεχνικού έργου μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο, στην ιστορική συνθήκη εντός της οποίας εμφανίζεται και αναπτύσσεται, υπήρξε

---

183 (ΤτΤ-Α 394).

184 Βλ. Μακρίδου, 2023α: 66-67.

185 Βλ. τη συνέντευξη του Αντώνη Φωστιέρη στον Ε. Ιντζέμπελη: «Τα Άπαντα 1970-2020 έχω την αίσθηση πως κάλλιστα μπορούν να διαβαστούν σαν μία και μόνη συλλογή, με τις δέκα συλλογές που την απαρτίζουν να λειτουργούν απλώς σαν επιμέρους ενότητες αυτού του unius libri. Έχοντας την αναγκαία απόσταση από ποιήματα που γράφτηκαν μέσα σε διάστημα πενήντα χρόνων μπορώ ψύχραιμα να παρατηρήσω, ακόμα και ως ουδέτερος αναγνώστης, ότι υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία που συνδέουν μεταξύ τους τα ποιητικά κείμενα, από τα νεανικά της δεκαετίας του '70 έως τα πιο πρόσφατα. **Ομόκεντροι θεματικοί κύκλοι και μοτίβα που επανέρχονται αυτούσια** ή παραλλαγμένα, κοινοί τίτλοι ποιημάτων, κοινοί πρώτοι στίχοι, ποιήματα με πρώτο τους στίχο τον τελευταίο του προηγούμενου, στίχοι του ενός που μεταμορφώνονται σε τίτλο του επόμενου, στίχοι παλαιών ποιημάτων εγκιβωτισμένοι σε νεότερα, συνομιλίες ποιημάτων από χρονικά απομακρυσμένες συλλογές, συμπλεύσεις, αναιρέσεις ή παραπομπές του ενός προς το άλλο – **όλα αποτελούν ψηφίδες ενός μωσαϊκού και κομμάτια ενός παζλ, που λειτουργούν αυτόνομα αλλά και συναρμολογούνται μεταξύ τους συνθέτοντας τη μεγάλη εικόνα. Αυτός ακριβώς ήταν και ο λόγος έκδοσης των Απάντων:** να φανεί με ευκρίνεια η μεγάλη εικόνα, ο θεματικός άξονας και ο εκφραστικός κώδικας του συγκεκριμένου ποιητικού corpus, όπως ξεδιπλώνεται με όλες τις διακυμάνσεις, τα χαρακτηριστικά και τους σταθμούς μιας μακρόχρονης διαδρομής» (Φωστιέρης, 2022β). Ωστόσο, πολλά χρόνια πριν τη δημοσίευση των Απάντων, είναι φανερό η πρόθεση της δημιουργίας ενός ενιαίου βιβλίου, με τις επιμέρους συλλογές να αποτελούν ενότητες αυτού. Σε παλαιότερη συνέντευξη διαβάζουμε: «Καθένας που γράφει ποιήματα έχει, νομίζω, τη δική του αντίληψη και τον δικό του τρόπο εργασίας. Άλλος συγκεντρώνει σε κάθε βιβλίο τα πιο καλογραμμένα του κομμάτια, σχηματίζοντας στην κυριολεξία μια ποιητική “συλλογή”. Άλλος δουλεύει συνθετικά ή κατά ενότητες. Άλλος ακολουθεί δια βίου με απόλυτη συνέπεια ένα δόγμα. Άλλος επιθυμεί να βρίσκεται πάση θυσία στην πρωτοπορία των πειραματισμών. Στη δική μου περίπτωση, αν δικαιούμαι να κάνω κάποιες διαπιστώσεις εκ του αποτελέσματος (και όχι να εκθέσω τις προθέσεις μου), θα έλεγα ότι **βλέπω ένα και μοναδικό έργο εν προόδω, που σκυταλοδρομεί από βιβλίο σε βιβλίο, χωρίς να διακόπτεται με εμφανείς τομές ή άλματα η συνοχή του**». Βλ. Φωστιέρης, 2005β.

ανέκαθεν σημείο τριβής τής κριτικής, κυρίως λόγω της υπερέμφασης που κατεβλήθη στο παρελθόν να αναλυθούν τα έργα στο ιστορικό τους φόντο. Το πέρασμα στον 20ό αι. αποκαλύπτει σταδιακά πολλαπλούς αναπροσανατολισμούς της Ιστορίας της λογοτεχνίας.

Σύμφωνα με τους ρώσους φορμαλιστές το λογοτεχνικό έργο αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του λογοτεχνικού περιβάλλοντος, του αθροίσματος όλων των κοινωνικά ενεργών λογοτεχνικών έργων μιας δεδομένης εποχής και μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, καθώς στην ολότητά της, αλλά και στα επιμέρους στοιχεία της, η λογοτεχνία κατέχει μια συγκεκριμένη θέση στο ιδεολογικό περιβάλλον, προσαρμόζεται σε αυτό και προσδιορίζεται από την άμεση επίδρασή του.<sup>186</sup> Σε κείμενό του ο Bakhtin τίθεται αναφανδόν υπέρ της σύναψης στενότερων σχέσεων της επιστήμης της λογοτεχνίας με την πολιτισμική Ιστορία, καθώς θεωρεί ότι η λογοτεχνία είναι αναπόσπαστο τμήμα του πολιτισμού και δεν δύναται να κατανοηθεί έξω από το συνολικό συγκείμενο ολόκληρου του πολιτισμού μιας δεδομένης εποχής.<sup>187</sup> Σύμφωνα με τους R. Wellek και A. Warren οι διαδικασίες της ερμηνείας, της κριτικής και της καταξίωσης ενός καλλιτεχνικού έργου οφείλουν να παρακολουθούν το έργο μέσα στο πλαίσιο της εξέλιξής του, η οποία προσδιορίζεται από το γένος, την ένταξη του έργου σε μικρότερες και μεγαλύτερες ομάδες, τη γλωσσική του παράδοση, το σύνολο των υφολογικών τύπων της εποχής και εν τέλει το πλαίσιο της παγκόσμια λογοτεχνίας, ενώ ο υπερβολικός «περσοναλισμός» οδηγεί στην απομόνωση του ατομικού καλλιτεχνήματος, πράγμα που σημαίνει ότι αυτό καθίσταται αμετάδοτο και ακατανόητο.<sup>188</sup> Στο ίδιο πνεύμα, οι δύο πιο διάσημοι εκπρόσωποι του τσέχικου δομισμού, ο Jan Mukarovsky και ο Felix Vodička, δεν αμφισβητούν τη σημασία των εξωλογοτεχνικών παραγόντων και θεωρούν ότι η ιστορική θεώρηση της λογοτεχνίας οφείλει να εξετάζει το ζήτημα της γένεσης, που σχετίζεται σαφώς με την εξωτερική κοινωνική πραγματικότητα.<sup>189</sup>

Στον αντίποδα, ο δομισμός φαίνεται να αγνοεί τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτιστικά δεδομένα της εποχής, δίνοντας έμφαση στις δομές των λογοτεχνικών έργων, στα στοιχεία δηλαδή που οργανώνουν τα έργα, μετατρέποντάς τα σε σύνολα

---

186 (Medvedev-Bakhtin, 1978:26-27, στο Newton 1988: 17).

187 Βλ. Μπαχτίν, 2014: 189.

188 Βλ. Wellek & Warren, 1980: 326-327.

189 Βλ. Παρίσης, 2007: 928.

με κάποια συνοχή, ενώ και οι εκπρόσωποι της Σχολής του Σικάγο συνειδητά αποκλείουν το κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο υποστηρίζοντας ότι η κυριαρχία της ιστορικής προσέγγισης πρέπει να απομακρυνθεί.<sup>190</sup> Στο ίδιο πνεύμα, και παρά τους ιδεολογικούς ανταγωνισμούς με τη Σχολή του Σικάγο, η Νέα Κριτική (New Criticism) αντέδρασε σθεναρά σε κάθε μορφή καθυπόταξης των φιλολογικών σπουδών και του αντικείμενου τους στον ιστορικό ντετερμινισμό, μετατοπίζοντας δυναμικά το ενδιαφέρον από το κείμενο στον αναγνώστη, με αποτέλεσμα η αναγνωστική πράξη να ορίζεται ως ρυθμιστικός παράγοντας της λογοτεχνικής διαδικασίας. Το στοιχείο αυτό, αφενός δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για τη διατύπωση και εφαρμογή νέων θεωριών οι οποίες στηρίζονται στην ιδέα της αυτόνομης και αυτοϋποστηριζόμενης οντότητας του λογοτεχνικού κειμένου, με έμφαση στη μελέτη των εσωτερικών σχέσεων και των μερών του,<sup>191</sup> αφετέρου εξόρισε το ευρύτερο πολιτισμικό συγκείμενο (cultural context) από τη μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου.<sup>192</sup> Παρόμοια, η φαινομενολογική κριτική<sup>193</sup> αγνοεί το πραγματικό ιστορικό πλαίσιο του έργου, τον συγγραφέα του (η βιογραφική κριτική απαγορεύεται), τις συνθήκες παραγωγής και ανάγνωσής του, με το κείμενο να ανάγεται σε καθαρή έκφραση της συνείδησης του συγγραφέα, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας βιώνει τον χρόνο ή τον χώρο, στη σχέση ανάμεσα στον εαυτό του και τους άλλους.<sup>194</sup> Τέλος, ο T. Todorov,<sup>195</sup> συνδυάζοντας τις απόψεις των ρώσων φορμαλιστών με αυτές των δομιστών, τονίζει ότι η ιστορία της λογοτεχνίας οφείλει να μελετά τις σχέσεις των λογοτεχνικών γενών και ειδών μεταξύ τους, καθώς και τη μεταβλητότητα κάθε λογοτεχνικής κατηγορίας (με την έννοια της μελέτης των νόμων που χαρακτηρίζουν τη μετάβαση από μια εποχή σε άλλη).

---

190 Βλ. Shen, 2013: 150.

191 Βλ. Τζιόβας, 2003: 223-4.

192 Βλ. Halliday. M, 2007:269-290.

193 Ως φαινομενολογία ορίζεται η επιστήμη των καθαρών φαινομένων. Ο όρος δημιουργήθηκε από τον E. Husserl, ο οποίος υπήρξε και ο εισηγητής της. Η βασική αντίληψη της θεωρίας του προέρχεται από την πεποίθηση ότι τα αντικείμενα μπορούν να θεωρηθούν όχι πράγματα καθαυτά αλλά αντικείμενα τα οποία θέτει ή στα οποία «αποβλέπει η συνείδηση». Η πράξη του «σκέπτεσθαι» και το αντικείμενο της σκέψης συνδέονται εσωτερικά, αλληλοεξαρτώνται. Επιπλέον, επεξεργάστηκε μια μέθοδο «φαινομενολογικής αναγωγής», μέσω της οποίας το υποκείμενο είναι δυνατόν να αποκτήσει έμμεση γνώση της ουσίας. Βλ. Eagleton, 1996: 95-96.

194 Βλ. Eagleton, ό.π., 100-101.

195 Βλ. Todorov, 1973: 111-112.

Σε κάθε περίπτωση, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι η συγγραφική δημιουργία δεν πλαστοουργείται μέσα σε ιστορικό, κοινωνικό ή πολιτιστικό κενό. Με γνώμονα την άποψη αυτή, και με επίγνωση πάντως των κινδύνων που εγκυμονεί η ερμηνευτική προσέγγιση μέσω της εντατικής αναζήτησης στοιχείων που σχετίζονται με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής στην οποία εντάσσεται το έργο, κρίνεται αναγκαία η σύντομη παρουσίαση των παραγόντων εκείνων που πλαισιώνουν την εποχή της εμφάνισης του ποιητικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη. Μέσω της διερεύνησης αυτής επιδιώκεται να σκιαγραφηθεί αδρομερώς το πνευματικό κλίμα της εποχής τη χρονική στιγμή κατά την οποία εμφανίζεται στο λογοτεχνικό προσκήνιο η νέα γενιά ποιητών, οι ποιητές της «γενιάς του '70», στην οποία εντάσσεται ως ενεργό μέλος ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης. Ωστόσο, η ένταξη του ποιητικού κειμένου μέσα στις ιστορικές συνθήκες που το γέννησαν κρίνεται απαραίτητη, εν προκειμένω, για λόγους πληρότητας της έρευνας, ώστε ο αναγνώστης του παρόντος να έχει τη δυνατότητα να προβεί σε αυτόνομες συγκριτικές κατατάξεις.

## 2. 2. Η «γενιά του '70»: Γραμματολογική τοποθέτηση

Ο όρος «λογοτεχνική γενιά» δηλώνει μια κοινότητα ανθρώπων στην οποία παρουσιάζονται διαλεγόμενα ή αντιλεγόμενα χαρακτηριστικά συμπεριφορών, αντιλήψεων, ιδεών που τη διαστέλλουν από μια προηγούμενη ή μια επόμενη «γενιά», φαινόμενο το οποίο στην πνευματική ζωή δεν έχει υποχρεωτικά τακτή περιοδικότητα.<sup>196</sup> Στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνική κριτική με τον όρο «γενιά του 1970» ή «γενιά του '70», επικράτησε να δηλώνεται το σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής των ποιητών/τριών που εμφανίζονται στη δεκαετία του 1970 και αφορά στους ποιητές και στις ποιήτριες που γεννήθηκαν κυρίως μεταξύ των ετών 1943 και 1955. Σε μια πρώτη διερευνητική προσέγγιση γίνονται ορατές οι ετερόκλητες απόψεις για το αν η ομάδα των ποιητών/τριών, που ξεκινά να δημοσιεύει και να εκδίδει ποιητικά βιβλία μετά την πτώση της δικτατορίας, συγκροτεί γενιά ή ομάδα ή παρέα ή και τίποτα από τα παραπάνω. Η παρουσία των διιστάμενων αυτών απόψεων για το εν λόγω ζήτημα δεν αποτελεί στοιχείο καινοφανές, συνέβη και με

---

196 Βλ. Ζήρας, 2007: 364.

τον γραμματολογικό προσδιορισμό της γενιάς του '30, καθώς ο όρος «λογοτεχνική γενιά» υπήρξε πάντοτε ένα πεδίο γραμματολογικών αντιπαραθέσεων, προτάσεων και διχογνωμιών των εγχώριων κριτικών της λογοτεχνίας.<sup>197</sup> Ο Β. Βαρίκας σε τρεις επιφυλλίδες δημοσιευμένες στην εφημερίδα *Το Βήμα* ομαδοποιεί τους νέους ποιητές υπό τον όρο «γενιά» και κάνει λόγο για «ποίηση της αμφισβήτησης», προσδιορισμός που έμελλε να χαρακτηρίσει το σύνολο της γενιάς,<sup>198</sup> ενώ άλλοι κριτικοί αποδίδουν στην ομάδα των νέων ποιητών, που εμφανίζονται στη διάρκεια της δεκαετίας του '70, τον αξιολογικό όρο «γενιά της άρνησης» αλλά και «ομάδα του '70». Με την άποψη του Β. Βαρίκα συντάσσεται ο Γ.Π. Σαββίδης, ο οποίος αναγνωρίζει το στοιχείο της συνοχής στη νεοεμφανιζόμενη ομάδα ποιητών/τριών και προσυπογράφει τον όρο «ποιητική γενιά», ωστόσο επισημαίνει ότι οι νέοι ποιητές και νέες ποιήτριες δεν συγκροτούν νέα σχολή του γραφόμενου λυρικού λόγου.<sup>199</sup> Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης<sup>200</sup> δέχεται τον χαρακτηρισμό «γενιά του '70» και προτείνει την ένταξη στη γενιά των ποιητών/τριών που γεννήθηκαν το νωρίτερο στα 1942 και το αργότερο στα 1956, ενώ προτείνει να ενταχθούν στη γενιά του '70 και οι ποιητές/ποιήτριες που δημοσίευσαν τουλάχιστον μια συλλογή στο διάστημα 1967-1981.<sup>201</sup> Ο Ν. Βαγενάς, χωρίς να απορρίπτει τα παραπάνω, προσθέτει ένα ακόμη στοιχείο, διευκρινίζοντας ότι οι ποιητικές γενιές δεν διαδέχονται η μία την άλλη με τον ρυθμό της πορείας της ανθρώπινης ζωής, καθώς μια λογοτεχνική γενιά –στη συγκεκριμένη περίπτωση μια ποιητική γενιά– δεν αποτελείται από το σύνολο

---

197 Έτσι η «Γενιά του '20» για κάποιους μελετητές έπρεπε να ονομάζεται «Γενιά του '22», ενώ για κάποιους άλλους η «Γενιά του '30» όφειλε να ονομάζεται «Γενιά του Μεσοπολέμου» και κάτω από τον όρο αυτό να συστεγάζονται και οι δύο Γενιές, χαρακτηρισμός που θα απέδιδε πιο έκτυπα την εικόνα μιας ιδιαίτερα σημαντικής εποχής την οποία εξέθρεψαν κυρίως ευρωπαϊκά στερεότυπα. Βλ. Αργυρίου, 2001: 12-13. Σύμφωνα με τον Γ. Βελουδή η έννοια της λογοτεχνικής «γενιάς» αποδείχτηκε, στη θετικιστική-βιολογική της τουλάχιστον παραλλαγή, εντελώς αστήρικτη και απαράδεκτη. Εντούτοις, στη δεύτερη σημασία της μπορεί, έστω και με μεγάλη επιφύλαξη και περίσκεψη, να γίνει δεκτή, αφού ορισμένες πυκνώσεις στα πολιτισμικά-πνευματικά-καλλιτεχνικά-λογοτεχνικά φαινόμενα σε ορισμένες ιστορικές στιγμές συμπίπτουν, πραγματικά, με μια ορισμένη «ομάδα-γενιά» συνομήλικων καλλιτεχνών, διανοουμένων, λογοτεχνών και «φέρονται» πραγματικά απ' αυτήν. Βλ. Βελουδή, 1994: 375.

198 *Το Βήμα*, «Η νέα γενιά μπροστά στο σήμερα» (29.11.1970), «Η άρνηση του κατεστημένου» (24.1.1971) και «Ποιητικός αντικομφορμισμός» (16.5.1971). Ήδη στη δεύτερη επιφυλλίδα ο Βαρίκας ομαδοποιεί τους ποιητές υπό τον όρο «γενιά», και στην τρίτη αποδίδει στην ποίησή τους το όνομα «ποίηση της αμφισβήτησης».

199 Βλ. Σαββίδης, 1978: 127.

200 Μαρωνίτης, 1987: 231.

201 Ο Ε. Μαθιόπουλος (2019: 215) θεωρεί ότι η έννοια της γενιάς χαρακτηρίζεται από ανεπαρκή προσδιορισμό και απουσία επιστημονικής αποσαφήνισης. Βλ. Μαθιόπουλος, 2019: 215.

των ποιητών που εμφανίζονται στο χρονικό πλαίσιο που την ορίζει, αλλά από έναν αριθμό ποιητών (που μπορεί να είναι και ελάχιστος), οι οποίοι τροποποιούν, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, την παραδομένη ποιητική έκφραση. Παράλληλα, ο Ν. Βαγενάς αναφέρεται στις επιφυλάξεις ορισμένων κριτικών οι οποίοι, μιλώντας για τη γενιά των ποιητών που εμφανίστηκαν κατά τη δεκαετία του 1970, χρησιμοποιούν, για να την περιγράψουν, διάφορες υπεκφυγές ή συνοδεύουν την ονομασία «γενιά του '70» (όταν δεν την αρνούνται ρητά) με διάφορα αναιρετικά προσδιοριστικά –η φράση «η λεγόμενη γενιά του '70» είναι η πλέον συνηθισμένη.<sup>202</sup> Στο ίδιο πνεύμα η Μ. Ψάχου επισημαίνει ότι ο χαρακτηρισμός «γενιά του '70» δεν συνιστά αξιολογική κρίση, αλλά γραμματολογική αναφορά, που σε καμία περίπτωση δεν οφείλει να αποτελεί μια στείρα φορμαλιστική ταξινόμηση, καθώς αποτυπώνει την ανάδειξη ενός καλλιτεχνικού φαινομένου, ήτοι την ανάδειξη μιας νέας ποιητικής κοινότητας.<sup>203</sup>

Σε μια πρώτη περιοδολόγηση της γενιάς του '70 προβαίνει η Μ. Ψάχου, η οποία αναγνωρίζει τρεις περιόδους δημιουργίας των νέων ποιητών και ποιητριών. Θα αποδώσει στην πρώτη περίοδο τον τίτλο «Το ξεκίνημα και η δυναμική είσοδος» ορίζοντάς τη χρονικά από το 1976-1980, περίοδο κατά την οποία η πλειοψηφία των ποιητικών έργων, που κατατίθενται από τους νέους ποιητές, τροφοδοτείται από την ορμή μιας δυναμικής διεκδίκησης συλλογικών οραμάτων με έντονο το στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού, που απορρέει από τις ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές και χαρακτηρίζεται από την εμφανή αποτύπωση της υπαρξιακής αγωνίας, του νοήματος της ζωής αλλά και των κοινών ανησυχιών. Ως δεύτερη περίοδο δημιουργίας της γενιάς του '70 θεωρεί την περίοδο από το 1980 έως το 2000 και της αποδίδει τον τίτλο «Η πορεία προς την ωριμότητα». Η περίοδος αυτή, σύμφωνα με τη Μ. Ψάχου, σηματοδοτείται από συνεχείς επαναπροσδιορισμούς, από χαμηλούς τόνους στον ποιητικό λόγο και από την αυτονόμηση των ποιητικών φωνών της γενιάς προς ατομικές ποιητικές πορείες. Ως τελευταία περίοδο διακρίνει την ποιητική παραγωγή μετά το 2000 (μέχρι και σήμερα), η οποία μένει ανοιχτή σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις που ενέχουν τον χαρακτήρα του συλλογικού

---

202 Βλ. Βαγενάς, 2021.

203 Βλ. Ψάχου, 2011: 59.

απολογισμού,<sup>204</sup> άποψη με την οποία ευθυγραμμίζεται και ο Β. Χατζηβασιλείου,<sup>205</sup> γράφοντας χαρακτηριστικά: «[...] την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα οι ποιητές της Γενιάς του '70 απομακρύνονται από το οργίλο τους σύμπαν και χαράσσουν αυτόνομες εσωτερικές διαδρομές».

## 2. 2. 1. Ιστορικό πλαίσιο και πνευματική ζωή

Στην Ελλάδα η δεκαετία του '60 υπήρξε αναμφίβολα μια περίοδος πολιτικής αστάθειας, σφοδρών πολιτικών αντιπαραθέσεων, με τραγικό επίλογο τη δικτατορία του 1967. Τα γεγονότα αυτά (δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη, «αποστασία» του 1965, παραίτηση του Γ. Παπανδρέου) διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στον τομέα της ποίησης, η οποία ξεπερνώντας την «ποίηση της ήττας» των προηγούμενων δεκαετιών, κινείται περισσότερο σε ένα κλίμα αμφισβήτησης και διαμαρτυρίας.<sup>206</sup> Η μετάβαση από την επτάχρονη δικτατορία στην περίοδο της Μεταπολίτευσης το 1974, υπό τη σκιά της Κυπριακής τραγωδίας και το γενικότερο μεταπολιτευτικό momentum, με τις συνακόλουθες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, ορίζουν το ιστορικό περίγραμμα εντός του οποίου εμφανίζεται η γενιά του '70.

Την περίοδο αυτή η προσπάθεια αποκατάστασης της “εθνικής αξιοπρέπειας”, όπως επιχειρήθηκε μετά την πτώση της δικτατορίας και κυρίως μετά την ανάληψη της εξουσίας από το ΠΑ.ΣΟ.Κ, οδηγεί στην εμφάνιση νέων εθνικών μύθων (π.χ. «Η Ελλάδα στους Έλληνες»). Σε συνθήκες πλέον δημοκρατίας αρχίζει η ανάπτυξη μιας αντιεξουσιαστικής ή εξεγερσιακής κουλτούρας η οποία συνήθως κορυφώνεται στις επετείους της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, ενώ συχνά εκφράζεται με διαδηλώσεις αντιεξουσιαστών, με καταλήψεις κτηρίων ή με συνθήματα κατά του κρατικού αυταρχισμού. Ωστόσο, στη δεκαετία του '80 και σε επίπεδο «χαμηλής» πολιτικής, παρατηρείται μια δυναμική υπερπολιτικοποίηση των μεσαίων στρωμάτων που συνοδεύεται από οικονομικά αιτήματα, με αποτέλεσμα την πρωτοφανή ανάπτυξη του συνδικαλισμού, των πελατειακών σχέσεων αλλά και της διαπλοκής μεταξύ ομάδων συμφερόντων.<sup>207</sup> Αυτό που αξίζει να προσεχθεί, και

---

204 Βλ. Ψάχου, 2019: 47.

205 Βλ. Χατζηβασιλείου, 2020: 18-19.

206 Βλ. Πολίτης, 2009: 345.

207 Βλ. Σωτηρόπουλος, 2017: 774-5.

χαρακτηρίζει χωρίς αμφιβολία την εποχή αυτή, είναι το γεγονός της δυναμικής αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας η οποία ωστόσο δεν συνοδεύτηκε από τον ίδιο μετασχηματισμό της κοινότητας σε κοινωνία (όπως στη Γερμανία ή στη Βρετανία), καθώς, αντί για την κατάρρευση των παραδοσιακών δικτύων της συγγένειας και του χωριού και την αντικατάστασή τους από έναν σύγχρονο καταμερισμό εργασίας, υπήρξε συνολική μεταφορά της κοινότητας (Gemeinschaft) σε αστικό περιβάλλον<sup>208</sup> με την επακόλουθη επιβίωση των παραδοσιακών σχέσεων προστάτη-πελάτη.<sup>209</sup>

Σημαντικές είναι και οι αλλαγές στον χώρο της εκπαίδευσης. Το 1976 εισάγεται η «νεοελληνική δημοτική» ως γλώσσα διδασκαλίας σε όλες τις βαθμίδες, καθιερώνεται η εννιάχρονη υποχρεωτική εκπαίδευση<sup>210</sup> και δρομολογούνται οι διαδικασίες αντικατάστασης του πολυτονικού συστήματος από το μονοτονικό, μολονότι αρκετοί εκδοτικοί οίκοι και νέοι εκδότες (Εστία, Ίκαρος, Άγρα, Κίχλη), περιοδικά αλλά και νέοι συγγραφείς συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το πολυτονικό σύστημα, ενδεχομένως «ως σύμβολο πνευματικού ελιτισμού, επιδεικνύοντας το ξεχωριστό και κομψό τους στυλ έναντι των φθηνών βιβλίων και των εμπορικών εκδοτικών οίκων».<sup>211</sup>

Στον χώρο της Λογοτεχνίας η παραδοσιακή κυριαρχία της ποίησης κρατά τα σκήπτρα της λογοτεχνικής παραγωγής, καθώς συνεχίζει να έλκει το κύρος της από την αίγλη που προσήγαγαν στη χώρα τα δύο βραβεία Νόμπελ, του Γ. Σεφέρη το 1963 και του Ο. Ελύτη το 1979 αλλά και από την αναγνώριση της ποίησης του Γ. Ρίτσου, ενώ στην επόμενη δεκαετία η κυριαρχία της ποίησης έναντι της πεζογραφίας υποχωρεί αισθητά, καθώς δημιουργείται ένα νέο αναγνωστικό κοινό που επιλέγει τα δημοφιλή μυθιστορήματα μέσα στο πλαίσιο μιας εμπορευματοποιημένης πλέον πεζογραφικής παραγωγής.

Οι νέοι ποιητές που θα συγκροτήσουν τη γενιά του '70, έφηβοι στη διάρκεια της δικτατορίας και ενήλικοι κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης, βιώνουν διαμεσολαβημένα τις συνέπειες της μεταπολεμικής και μετεμφυλιακής εποχής, οι

---

208 Για την επιμονή της τοπικής ιδιαιτερότητας μέσα στο πλαίσιο του αστικού περιβάλλοντος, βλ. Μερακλής, 2004: 89-108.

209 Βλ. Τζιόβας, 2022:156-157.

210 Για την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση της περιόδου, βλ. Κυπριανός, 2009: 305-318. Π. Κυπριανός, *Συγκριτική Ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009 (2η έκδοση), σσ. 305-318.

211 Βλ. Κουζέλη, 2014.



οποίες αποθηκεύονται στο εξαιρετικά επιδραστικό βιωματικό υπέδαφος της παιδικής ή εφηβικής ηλικίας,<sup>212</sup> ενώ η ενηλικίωσή τους συμπίπτει χρονικά με τον Μάη του 1968, ο οποίος αποτέλεσε καμπή για τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό διαμορφώνοντας ένα κλίμα αμφισβήτησης του πολιτικού συστήματος και υπερθεματίζοντας, ταυτόχρονα, την ανάγκη ριζοσπαστικοποίησής του. Γράφει χαρακτηριστικά για τη Γενιά του '70 ο Θ. Μαρκόπουλος: «Πρόκειται για τους ποιητές εκείνους οι οποίοι, δεν έχουν εμπειρίες και βιώματα από την Κατοχή και τον Εμφύλιο παρά μονάχα ακούσματα, ενώ, παρόλο που μεγαλώνουν μέσα στο κλίμα του ψυχρού πολέμου και της ανάπηρης ελληνικής δημοκρατίας, ζουν εν γένει πιο άνετα από τις προηγούμενες γενιές, σπουδάζουν περισσότερο, επικοινωνούν με το εξωτερικό ευκολότερα. Η στιγμή της εμφάνισής τους συμπίπτει με τη δικτατορία του 1967 και την εισβολή της τηλεόρασης και του καταναλωτισμού αλλά και με την έξαρση, σε παγκόσμιο επίπεδο, των αντιπολεμικών κινημάτων και των εξεγέρσεων της νεολαίας: διαδηλώσεις κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, κίνημα των χίπις, Άνοιξη της Πράγας, Μάης του '68. Μέσα σε αυτές τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και κάτω από τις επιδράσεις των αμερικανών beatniks<sup>213</sup> (Γκίνσμπεργκ, Μπάροουζ, Κέρουακ, κ.ά.), κυρίως όμως της ιθαγενούς παράδοσης, του δημοτικού τραγουδιού και του Παλαμά, του Καβάφη και του Καρυωτάκη, του Σεφέρη, του Ρίτσου και του Εμπειρικού, αλλά και των ποιητών της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς διαμορφώνονται οι νέοι ποιητές του '70 οι οποίοι, σε μια πρώτη φάση παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, που τους διαφοροποιούν από την αμέσως προηγούμενη γενιά, τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά του '60, όπως είναι η αμφισβήτηση ή, έστω, η λεγόμενη αμφισβήτηση κάθε ιδεολογίας, το χιούμορ και η σάτιρα, η εκφραστική ελευθεριότητα και η ενασχόληση με κοινόχρηστα θέματα ή αντικείμενα».<sup>214</sup>

---

212 Ψάχου, 2017: 994.

213 Για τον τρόπο που επηρέασε η γενιά των Μπητ τη σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία, βλ. Αρσενίου, 2003: 273-293.

214 Βλ. Μαρκόπουλος, Θ. (2020). *Η εύφορη λύπη του Μιχάλη Γκανά*. Αθήνα, Μελάρι, σσ. 13-14. Χαρακτηριστική και ιδιαιτέρως διαφωτιστική για την εικόνα της εποχής σε σχέση με τις εξωτερικές επιδράσεις η μαρτυρία του ποιητή Ν. Σιώτη: «Και για να δώσω την εικόνα και το κλίμα της εποχής, αναφέρω ότι την περίοδο 1965-1970 στη Ελλάδα βασιλεύε η Χούντα των συνταγματαρχών. Στην Αμερική το κίνημα των χίπις έβραζε. Οι Μπητλς, ο Μπομπ Ντίλαν, η Τζάνις Τζόπλιν, ο Τζιμ Χέντριξ, ο Τζον Κολτρίν και ο Μάιλς Ντέιβις ήταν μουσικοί επικυρίαρχοι. Στον κόσμο της ποίησης, οι Μπήτνικς έκαναν πολύ φασαρία που ακουγόταν μέχρι εδώ. Ο αντιαμερικανισμός ήταν το σήμα κατατεθέν μιας παγκόσμιας αυτοματοποιημένης αντίδρασης. Ο πόλεμος του Βιετνάμ μαίνονταν. Σχεδόν όλες τις

## 2. 2. 2. Γενικά Χαρακτηριστικά της γενιάς του '70

Στη δεκαετία του 1970 η ενασχόληση με την ποίηση αποτελούσε ενδεχομένως μια θαρραλέα επιλογή. Σε αντιδιαστολή με τους ποιητές των προηγούμενων γενεών (οι ποιητές του '30 δημιούργησαν προστατευμένοι κάτω από τη μεγαλοαστική τους καταγωγή, ενώ οι μεταπολεμικοί ποιητές ήταν δαφνοστεφείς, λόγω της αντιστασιακής τους δράσης), οι νέοι ποιητές είχαν να αντιμετωπίσουν ένα «χαμερπή φασισμό του κοινωνικού μέσου όρου απέναντι στην ποίηση και στον ποιητή» όπως παρατηρεί ο Κ. Βούλγαρης.<sup>215</sup> Στην κοινωνία της Μεταπολίτευσης οι αναπαραστάσεις της εικόνας του ποιητή, όπως αυτές διαχέονταν είτε μέσω των σχολικών εγχειριδίων είτε μέσω του κινηματογράφου (π.χ. η καρικατούρα του ποιητή Φανφάρα), είναι μάλλον αποτρεπτικές για την ενασχόληση με την ποίηση. Φαίνεται λοιπόν ότι η απόφαση μεγάλου αριθμού νέων ανθρώπων να εμπλακούν ενεργά με την ποιητική τέχνη συνιστά, ομολογουμένως, μια πράξη κοινωνικής διαφοροποίησης ή, υπό μια άλλη οπτική, όπως επισημαίνει ο Ευριπίδης Γαραντούδης, η ενασχόληση αυτή καθοδηγείται από μια έκδηλη διάθεση ρήξης και αντίστασης, η οποία, μολονότι δεν εκτονώθηκε προς κοινωνικούς στόχους, εκφράστηκε με την εξεικόνιση ενός αρνητικού ψυχοσυναισθηματικού κλίματος μέσω της ποίησης.<sup>216</sup>

Ενοποιητικό στοιχείο της γενιάς των νέων ποιητών, πέρα από το χρονικό σημείο εκκίνησης της εκδοτικής τους «ορατότητας», αποτελεί η αμφισβητητική συναντίληψη του κατεστημένου, η οποία κατευθύνεται προς τις συντηρητικές αξίες με την παράλληλη μείωση του ενδιαφέροντος για το εθνικοϊστορικό πεπρωμένο, το οποίο διαμόρφωσε εν πολλοίς τη λογοτεχνία της προηγούμενης περιόδου. Επίσης, ως ένα ακόμη βασικό σημείο σύγκλισης εμφανίζεται η ποιητική εσωστρέφεια, η οποία εμφανίζεται ως μετατόπιση από το Εμείς στο Εγώ, με τον ποιητικό λόγο να εμφορείται από πάθος για την υπεράσπιση της ουτοπίας και του φαντασιακού στην τέχνη. Οι ποιητές στα πρώτα τους συγγραφικά βήματα θα υιοθετήσουν τον

---

χώρες της Λατινικής Αμερικής τις κυβερνούσαν αμερικανοκίνητες στρατιωτικές δικτατορίες». Βλ. Σιώτης, 2017: 838-841.

215 Βλ. Βούλγαρης, 2017: 944-5.

216 Βλ. Γαραντούδης, 2017: 933.

σαρκασμό,<sup>217</sup> που ενίοτε εκφράζεται ως αυτοκαταγγελία της ποιητικής τους ιδιότητας κατά το πρότυπο του Κ.Γ. Καρυωτάκη, την ειρωνική οπτική του Καβάφη, και με σαρκασμό θα προβούν στην καταγγελία του μικροαστισμού και του άκρατου υλισμού, θα προσεγγίσουν τον έρωτα με διάθεση αντιρομαντική, σε ορισμένες περιπτώσεις σεξιστική, θα απεικονίσουν τον κόσμο που τους περιβάλλει ρεαλιστικά, αλλά και με ισχυρές δόσεις παραλόγου, θα οικειωθούν τη λαϊκή κουλτούρα (τραγούδι-κινηματογράφο), με την πεποίθηση ότι η ποίηση δεν είναι αναγκαστικά υψηλή τέχνη και οφείλει να προσεγγίζει το ταπεινό και χαμηλό, ενώ θα δώσουν το ιδεολογικό τους στίγμα λιγότερο εντός του πολιτικού χώρου της Αριστεράς και «περισσότερο με τη μορφή μιας αναρχίζουσας διάθεσης, η οποία δεν αντιστοιχεί σε κάποιον συγκεκριμένο φορέα πολιτικής εκπροσώπησης».<sup>218</sup> Ο R. Beaton<sup>219</sup> θα γράψει για τους νέους ποιητές: «Με όχημα τη σάτιρα και τον αυτοσαρκασμό, απέχουν από κάθε προσπάθεια ιεράρχησης των αξιών, χτίζουν την ποίησή τους πάνω σε αντιπαραθέσεις χτυπητές και επιγραμματικές. Συχνά παρωδούν, αλλά ανθίστανται σθεναρά σε κάθε έννοια σύγκλισης ή σύνθεσης». Η Ελισάβετ Αρσενίου αναφερόμενη στη θεματική στόχευση της νέας γενιάς ποιητών επισημαίνει ότι αυτή αντλείται από την καθημερινότητα, ενώ ο ποιητικός λόγος περιστρέφεται γύρω από τα ζητήματα της ανθρώπινης απομόνωσης, της αλλοτρίωσης των ανθρώπινων σχέσεων ή της εφιαλτικής εικόνας της σύγχρονης πραγματικότητας.<sup>220</sup> Ο Δρακονταειδής<sup>221</sup> προσεγγίζει με πνεύμα δηκτικό την έννοια της αμφισβήτησης που αποδίδεται στους ποιητές της «γενιάς του '70», θεωρώντας την ρηχή και άνευ ουσίας, εξαρτώντας την ωστόσο με μια γενικότερη απουσία

---

217 Βλ Αναγνωστάκη, 1995: 179-18 & 183-184.

218 Βλ. Γαραντούδης, ό.π., 932-933.

219 Βλ Beaton, 1996: 335. Στο στοιχείο της σάτιρας στο έργο των ποιητών της Γενιάς του '70 θα αναφερθεί και η Ν. Αναγνωστάκη: «Αρχίζουν ανάλαφρα απ' την ειρωνική διάθεση και περνούν γοργά στον εμπαιγμό, στην κοροϊδία, στο σαρκασμό, στη δηκτικότητα, στον κυνισμό, στο χλευασμό, στον αυτοδιασυρμό, στην αυθάδεια, στην ασέβεια, στην αηδία, στη χυδαιότητα, στο μαύρο χιούμορ — κατρακυλώντας ή ανεβοκατεβαίνοντας γοργά και παλαβά τα σκαλιά της σάτιρας.[...] Ακούστε με πόσο χιούμορ ο Βασίλης Στεριάδης μάς υπενθυμίζει ότι στα αβάσταχτα βάσανα της σκέψης πρέπει να βάζουμε και κάποιο φρένο: Κάτι στριφογυρίζει στο μυαλό μου/ αλλά είπα να μη σκέφτομαι κάθε μέρα. Ας πάρουμε το μικρό ποίημα του Γιάννη Κοντού με τίτλο «Μαγική εικόνα»: Άνοιξες την πόρτα και μετά/ άλλη κι άλλη και βρέθηκες/στη μέση του μεγάλου τσίρκου/ στο κλουβί με τα λιοντάρια./ Είπες: Θε μου, τι γυρεύω εδώ;/Εγώ πήγαίνα στην τουαλέτα. Σας διαβάζω το ποίημα της Τζένης Μαστοράκη «Δούρειος Ίππος»: Ο Δούρειος Ίππος τότε είπε/ όχι δεν θα δεχτώ δημοσιογράφους/ κι είπαν γιατί κι είπε/ πως δεν ήξερε τίποτα για το φονικό/ κι ύστερα εκείνος/ έτρωγε πάντα ελαφρά τα βράδυα/ και μικρός/ είχε δουλέψει ένα φεγγάρι/αλογάκι σε λούνα παρκ», Βλ. Ν. Αναγνωστάκη, ό.π.

220 Βλ. Αρσενίου, ό.π., 378-379.

221 Βλ. Δρακονταειδής, 2000: 30.

οράματος αλλά και με τη χρεωκοπία των ιδανικών μετά τη δικτατορία. Γράφει με τόνο δριμύ: «Οι ποιητές [της γενιάς του '70] επέλεξαν την ευκολία της κραυγής, την ελαφρότητα του συνθήματος, εκδηλώσεις μιας εξωστρέφειας που προτιμά να ψεύδεται, για να μην παραδεχτεί όνειρα που είχαν προ πολλού καταρρεύσει και επαγγελίες που ποτέ δεν θα απέδιδαν καρπούς».

Η αμφισβητησιακή τάση που χαρακτηρίζει τους ποιητές της γενιάς του '70 και το πνεύμα συγκρουσιακής διάθεσης που εκφράστηκε στη θεματική θεμελίωση της ποίησής τους επεκτείνεται και στη γλώσσα,<sup>222</sup> το ύφος αλλά και τη μορφή.<sup>223</sup> Σε ό,τι αφορά στη γλώσσα εντοπίζεται η άρση του γλωσσικού «καθωσπρεπισμού» η οποία αισθητοποιείται με τη χρήση τής αργκό, όπως επίσης και την ένταξη στον ποιητικό λόγο ξενόγλωσσου και τεχνολογικού λεξιλογίου ή τη χρήση στοιχείων-σημάτων της σύγχρονης πραγματικότητας,<sup>224</sup> που ήταν ενδεικτικά του

---

222 Για την ποιητική γλώσσα της γενιάς του ο Αντώνης Φωστιέρης θα δηλώσει σε συνέντευξή του στην Σ. Παπασουλιώτη: «[...] Ειδικά στην Ελλάδα, όπου κανένα “αυτόχθον” ρεύμα δεν ξεπήδησε απ’ τις αρχές του αιώνα μέχρι τώρα και όπου ό,τι άνθισε κι ό,τι κάρπισε προήλθε από μεταφύτευση, διασταύρωση ή μπόλιασμα από ξένα είδη, θά ήτανε υπερβολικά φιλόδοξο αν απαιτούσαμε να εμφανιστούνε σήμερα μορφές γραφής εντελώς πρωτότυπες. Παρ’ όλ’ αυτά, η γραφή της δικής μας της γενιάς σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις ακολουθεί κατά γράμμα τα αμιγή πρότυπα κάποιας συγκεκριμένης σχολής. Η “κοινή γλώσσα” της σημερινής ποίησης (με όλες βέβαια τις επιμέρους διαφοροποιήσεις στον καθένα μας) είναι μάλλον ένα κράμα πολλών ετερόκλητων στοιχείων, ρεαλιστικών, μεταφυσικών, κοινωνιστικών, συρρεαλιστικών, μοντερνιστικών, που συγχωνεύονται σε ένα ενιαίο μίγμα. Και, όπως συμβαίνει με την κράση των μετάλλων, έτσι κι εδώ, το εκφραστικό αυτό κράμα έχει ιδιότητες και χαρακτηριστικά ανεξάρτητα από κείνα των στοιχείων που το αποτελούν. Συμπεριφέρεται πια σαν ένα νέο υλικό, που με την πλαστικότητά του, την αντοχή του και την ποιότητά του νομίζω πως μας εξασφαλίζει –αλλά και του εξασφαλίζουμε– μεγάλες δυνατότητες». Βλ. Φωστιέρης, 1982: 23.

223 Παραθέτουμε προς επίρρωση των παραπάνω τη σχετική άποψη του ποιητή Γ. Κοντού για τα στοιχεία που ορίζουν τη γενιά του '70: «Έχει γλώσσα ζωντανή, καθημερινή, που δεν τολμάνε οι παλαιότεροι να χρησιμοποιήσουν. Τη γλώσσα της βιομηχανίας, της πολυκατοικίας. Πριν τριάντα χρόνια η λέξη ασανσέρ δεν υπήρχε στην ποίηση. Γενικά θα έλεγα ότι η γενιά μας επιχειρεί μια αποτύπωση της εποχής, που είναι εντελώς διαφορετική. Κι ακόμα, κοινά στοιχεία είναι το σπάσιμο της φόρμας. Μια δόση ειρωνείας για τον περίγυρο χώρο, τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της χώρας μας και των άλλων χωρών. Μια γενική αμφισβήτηση, που αρχίζει από τον έρωτα και σταματάει στην πολιτική, μαζί με μιά αυτοειρωνεία του πολίτη-ποιητή, που είναι πολύ συνειδητοποιημένος και δρα πολιτικά σ’ ένα βαθύτερο πεδίο. Η γενιά μας δεν κληρονόμησε από τούς παλαιότερους τρόπους ζωής και αξίες, όπως οι προηγούμενοι. Μετά τον πόλεμο της Κορέας σπάσανε τα πάντα, έγινε μια ισοπέδωση και υπάρχει ως σήμερα μια ισοπεδωτική μανία, θα έλεγα, μην ξεχνάμε και τον ψυχρό πόλεμο. Η ποίηση της γενιάς αυτής είναι ακόμα επηρεασμένη από τη μουσική, από τον κινηματογράφο. Η κάμερα, το μοντάζ μπαίνουν στην ποίηση σαν γραφή. Όπως και από τη γενιά των Μπητ στην Αμερική». Βλ. Κοντός, 1994: 248.

224 Ο Νάκας, ήδη από το 1988, σε μελέτημά του ασχολείται με τη γλώσσα της γενιάς του '70 και εντοπίζει σημαντικά γλωσσικά στοιχεία που συνθέτουν τον ποιητικό λόγο, δίνοντας αντίστοιχα παραδείγματα μέσα από το ποιητικό έργο των εκπροσώπων της Γενιάς αυτής. Έτσι, για τη χρήση ξενόγλωσσου και τεχνολογικού λεξιλογίου παραθέτει το ποίημα του Γ. Πατίλη «Διοξείδιο του πυριτίου»: «Περίφημο πυρές δεν το ‘ξερα/ πως σ’ έφτιαξαν από την άμμο της θαλάσσης» ή και από τη συλλογή του Χ. Λιοντάκη *Εικόνες που επιμένουν* (2012) και το ποίημα «Σκηνές απ’ την πλατεία

καταναλωτικού και του ανερμάτιστου αστικού τρόπου ζωής.<sup>225</sup> Ο Νάκας (1988) θα διακρίνει, πέρα από τα παραπάνω, ένα πλήθος γλωσσικών στοιχείων που συνθέτουν τη γλώσσα της Γενιάς του '70: νεολογισμούς (λογιόσχημους, λαϊκότροπους ή ανάμεικτους),<sup>226</sup> τη χρήση της καθαρεύουσας (πάντα για κάποιον ειδικό λόγο), τη χρήση τοπωνυμίων, επανευμολογήσεων, ή την ιδιότυπη χρήση τη γενικής προσδιοριστικής και της μετοχής.

Ως προς τη μορφή, υιοθετείται η πεζόμορφη εκδοχή του ποιητικού λόγου, η οποία συνοδεύεται από τη μορφολογική «ατημελησία» και την αστιξία. Ενίοτε, οι μορφολογικές αυτές επιλογές παρουσιάζονται, αντανakλαστικά, ως ιδεολογική επιλογή και άλλοτε συνδέονται με τα εκφραστικά πρότυπα των beat, ή ως αμφισβήτηση τη παραδεδομένης ποιητικής φόρμας προηγούμενων γενεών. Με την κατασκευή του ποιητικού λόγου συνδέεται και η απόρριψη της ομοιοκαταληξίας, ενώ δεν απουσιάζουν και οι ποιητές εκείνοι, οι οποίοι, κατά περίπτωση, αφήνουν να διαφανεί η εμπειρία τους στον έμμετρο λόγο, ή γράφουν ποιήματα ακολουθώντας τις τεχνικές της παραδοσιακής φόρμας.

Η γενιά αυτή των ποιητών εκτός από ετερογενής υπήρξε στο ξεκίνημά της ιδιαίτερος «πολυπληθής»,<sup>227</sup> ενώ ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της υπήρξε το γεγονός ότι στα πρώτα χρόνια της παρουσίας τους οι νέοι ποιητές κινούνται ως

---

Συντάγματος»: «Διαβάζω εφημερίδες ξένες/ Πίνω κόκα-κόλα και σουέπς/ Έχω δυο τζην και δυο λακόστ», κ.ά. Βλ Νάκας, 1988: 26-28.

225 Βλ. Γαραντούδης, ό.π..

226 Ενδεικτικά, στον Γ. Καραβασίλη: δωροδροσιά, σιγοφλοίσβησαν, καφεσαντανιάρικα, στον Γ. Παναγιώτου: αριθμογνωσία, αστράνασσα, κυνολειχολογία, περίκορμη, σαρκοανάφτρα, ή στον Λ. Πούλιο: βρωμίχλη, ηλιόνειρο, νεφελοκέντητος, κοχυλοβούκινα κ.ά. Βλ. Νάκας, ό.π., σσ. 30-31.

227 Παραθέτουμε τα ονόματα των ποιητών της Γενιάς του '70 που κατέγραψε ο Ε. Γαραντούδης: Κατερίνα Αγγελάκη-Ρούκ (1939-2020), Ρούλα Άλαβέρα (1942), Νάσος Βαγενάς (1945), Γιάννης Βαρβέρης (1955-2013), Γιώργος Βέης (1955), Άναστάσης Βιστωνίτης (1952), Ρέα Γαλανάκη (1947), Μιχάλης Γκανάς (1944), Ήλιος Γκρης (1952), Τάκης Γραμμένος (1947), Κατερίνα Γώγου (1940-1993), Βερονίκη Δαλακούρα (1952), Γιάννης Εύσταθιάδης (1946), Λεύκιος Ζαφειρίου (1948-2022), Άλέξανδρος Ίσαρης (1941-2022), Δημήτρης Καλοκύρης (1948), Γιώργος Κ. Καραβασίλης (1949-2004), Διονύσης Καρατζάς (1950), Διονύσης Καψάλης (1952), Ήλιος Κεφάλας (1951), Γιάννης Κοντός (1943-2015), Πάνος Κυπαρίσσης (1945), Μαρία Κυρτζάκη (1948-2016), Νίκος Λάζαρης (1947), Μαρία Λαϊνά (1947), Χριστόφορος Λιοντάκης (1945-2019), Γιώργος Μαρκόπουλος (1951), Τζένη Μαστοράκη (1949), Κώστας Μαυρουδής (1948), Στέφανος Μπεκατώρος (1947-2006), Ερρίκος Μπελιές (1950-2016), Χρίστος Μπράβος (1948-1987), Θανάσης Νιάρχος (1945), Λευτέρης Ξανθόπουλος (1945-2020), Παυλίνα Παμπούδη (1948), Γιώργος Α. Παναγιώτου (1945-2019), Κώστας Γ. Παπαγεωργίου (1945-2021), Άθηνά Παπαδάκη (1945), Γιάννης Πατίλης (1947), Λευτέρης Πούλιος (1944), Μανόλης Πρατικάκης (1943), Διονύσης Σαββόπουλος (1944), Σωτήρης Σαράκης (1949), Ζαχαρίας Σιαφλέκης (1953-2017), Ντίνος Σιώτης (1944), Μίμης Σουλιώτης (1949-2012), Βασίλης Στεριάδης (1947-2003), Αλέξης Τραϊανός (1944-1980), Γιάννης Υφαντής (1949), Άντεια Φραντζή (1945), Αντώνης Φωστιέρης (1953), Νατάσα Χατζιδάκι (1946-2017), Αργύρης Χιόνης (1943-2011), Έλενα Χουζούρη (1952), Δήμητρα Χριστοδούλου (1953) καί Γιώργος Χρονάς (1948).

ομάδα: Διοργανώνουν συμπόσια ποίησης, παρουσιάσεις βιβλίων, διαγωνισμούς συγγραφής ποιημάτων, αθρογραφούν και δημοσιεύουν ποιήματα και κριτικές, είναι ορατοί σε κάθε κοινωνική εκδήλωση. Γράφει σχετικά ο ποιητής Γ. Μπαμπασάκης: «[...] οι ποιητές της Γενιάς του '70 είναι μάλλον οι τελευταίοι μιας μακράς σειράς ποιητών (ανάμεσά τους οι Κατσαρός, Γκόρπας, Καρούζος) που ουσιαστικά στήνουν το εργαστήριό τους στους κοσμοβριθείς δρόμους και στα γοητευτικά σοκάκια του άστεως, είναι ποιητές της δημόσιας θέας· τους βλέπεις στα καφενεία, στους κινηματογράφους, στις ταβέρνες, στα θέατρα, στα μπαρ –σχεδόν ποτέ μόνους, αλλά συχνότατα με παρέα– και είναι πάντα διαθέσιμοι να συνομιλήσουν με νεότερους ποιητές, να τους ακούσουν, να τους ενθαρρύνουν, να τους στηρίξουν». Παράλληλα με την κοινωνική τους «κινητικότητα» χαρακτηρίζονται από την ενθουσιώδη συμμετοχή τους στην έκδοση λογοτεχνικών περιοδικών, είτε ως εκδότες είτε ως διευθυντές σύνταξης. Ενδεικτικά αναφέρουμε ορισμένα από τα περιοδικά ποιητών-εκδοτών αυτής της περιόδου: *Λωτός* ( 1968-1971) του Κ. Τριανταφύλλου, *Κιβωτός Τέχνης* (1969) της Ε. Στριγγάρη, *Τραμ* (1971-1972 και 1976-1979) του Δ. Καλοκύρη, *Η Νέα Ποίηση* (1974-1976) του Αντώνη Φωστιέρη, *Σήμα* (1975-1979) του Ν.Ε. Παπαδάκη, *Το Δέντρο* (1978 έως σήμερα) του Κ. Μαυρουδή, *Χνάρι* (1985) του Δ. Παγουλάτου, *Η Λέξη* (1981-2010) των Α. Φωστιέρη και Θ. Νιάρχου, *(δε)κατα* (2005) και *Poetix* (2009) του Ν. Σιώτη, *Εμβόλιμον* (1988) του Γ. Χ. Θεοχάρη κ.ά.<sup>228</sup>

### 2. 2. 3. Ο ποιητής και η Γενιά του

Το σύνολο των κριτικών και πανεπιστημιακών που ασχολήθηκε με το έργο του Αντώνη Φωστιέρη αναγνώρισε ομόφωνα τη διαφοροποιητική από τη γραφή της γενιάς του ποιητική κατάθεση η οποία απομακρύνεται διακριτικά από την αποτύπωση της ιδεολογικής «ανυπακοής», της σφοδρής κοινωνικής ή πολιτικής αμφισβήτησης και κατευθύνεται, ως επί τω πλείστον, προς την αποτύπωση μιας εσωτερικής ενδελέχειας, μέσα από την καλειδοσκοπική προσέγγιση εσωτερικών συγκινήσεων, με εμφανή οδηγό τον φιλοσοφικό στοχασμό περί του όντος, που συνέχει και κινεί τον ποιητικό του λόγο. Ωστόσο, οι κριτικές απόψεις

---

228 Περισσότερα για τα λογοτεχνικά περιοδικά της γενιάς του '70, βλ. Ψάχου, 2011: 111-119, Βαρελά, 2017: 951-962, Φωστιέρη, 2017: 870-875, αλλά και Καλοκύρη, 1995.

παρουσιάζονται σχεδόν ελλειπείς στο ζήτημα της διαφοροποίησης ή της σύμπτωσης του ποιητικού λόγου του Φωστιέρη με τις βασικές ορίζουσες των ομοτέχνων της εποχής του. Παρά την απουσία τεκμηριωμένων και αποδεδειγμένων αναφορών ως προς τα επιμέρους χαρακτηριστικά, οι γενικές αυτές κρίσεις καταγράφουν και απηχούν την κρατούσα, ως φαίνεται, πεποίθηση ότι η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη συγκροτείται γύρω από μια αμφισβητητική ιδεολογία που δεν κατευθύνεται προς τον έξωθεν αντικειμενικά υπαρκτό «περίγυρο», αλλά επιλέγει ποιητικές διαδρομές στο σκιάφως της οντολογίας, του θανάτου, του σύμπαντος, της αρχής του κόσμου και της γλώσσας πριν σπάσει ο κόσμος σε κομμάτια, τοποθετώντας «την αλήθεια του κόσμου στη λυδία λίθο της ποίησης, καταφάσκοντας οξύμωρα τη ζωή με την ταυτόχρονη αμφισβήτηση του τρόπου που τη βιώνει ο εφήμερος άνθρωπος».<sup>229</sup> Μολονότι δεν υπάρχουν μέχρι σήμερα συγκριτικές μελέτες που να ερευνούν τα σημεία σύγκλισης ή απόκλισης (ή να κατηγοριοποιούν βάσει ορισμένων χαρακτηριστικών τους ποιητές της γενιάς του '70), θα περιοριστούμε εδώ στην παρουσίαση ορισμένων απόψεων, μνημονεύοντας στοχευμένες κριτικές, οι οποίες προέρχονται από κριτικούς της λογοτεχνίας που ασχολήθηκαν τόσο με το έργο των ποιητών της γενιάς του '70 όσο και, και κατ' επανάληψη, με το έργο του Αντώνη Φωστιέρη.

Ο Β. Χατζηβασιλείου, από τους κριτικούς που παρακολούθησαν από κοντά την ποιητική πορεία του ποιητή, διέβλεψε εξαρχής το στίγμα της εσώστροφης ποιητικής πορείας που επρόκειτο να ακολουθήσει, επιλογή που σύμφωνα με τον Β. Χατζηβασιλείου κράτησε τον Αντώνη Φωστιέρη μακριά από το κλίμα της κοινωνικοπολιτικής αμφισβήτησης, ενώ, εκ του αποτελέσματος, η ποιητική του διαδρομή εστιάζεται στην «πάλη με την εσωτερικότητα, τη φιλοσοφική ενατένιση αλλά και τη σύγκρουση με το αμετάβλητο, που σημαίνει όχι αμφισβήτηση της πολιτικοκοινωνικής πραγματικότητας, όπως τη δοκίμασε στα νεανικά της βήματα η γενιά του, αλλά εμβίων και αβίων στο σύνολό τους».<sup>230</sup> Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται και από τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος σε συνέντευξή του τίθεται απερίφραστα κατά της ιδέας της ευθείας και διαδηλωτικής αμφισβήτησης μέσω του ποιητικού λόγου ορίζοντας, με τους δικούς του όρους, την ιδέα της ανατροπής:

---

229 Βλ. Πυλαρινός, 2017: 16.

230 Βλ. Χατζηβασιλείου, 2020: 18-19.

«[...] Ακόμη και η δικιά μας λογοτεχνική γενιά, που πολλοί της έδωσαν το όνομα “γενιά του ’70” και το επίθετο “γενιά της αμφισβήτησης”, τα καλύτερα έργα της τα έχτισε με υλικά ανθεκτικότερα από την άμεση αμφισβήτηση και την επιδεικτική πρόκληση. Αν η ποίηση γίνεται φορέας μιας πρόκλησης, αυτή έγκειται στην ανατροπή των κατεστημένων κοινωνικών αξιών από την ίδια τη φύση της: από την απρόσμενη υπερίσχυση του λόγου επί του υλικού έργου, του αόρατου και του φανταστικού επί του πραγματικού και του συγκεκριμένου».<sup>231</sup> Ωστόσο, ο ποιητής σε άλλη συνέντευξή του θα αποδώσει διπλή σημασία στον όρο «γενιά της αμφισβήτησης», μιλώντας για γενιά που όχι μόνο αμφισβήτησε, αλλά και «που αμφισβητήθηκε πάρα πολύ», δίνοντας έτσι μια διαφορετική ρεαλιστική οπτική, με την έννοια ότι η γενιά των ποιητών του ’70 αμφισβητήθηκε από πολλούς, παλαιότερους και σύγχρονους, είτε για την έκταση της ρήξης της με την προηγούμενη ποιητική παράδοση είτε για την ύπαρξή της αυτήν καθαυτήν.<sup>232</sup>

Ο Μ.Γ. Μερακλής<sup>233</sup> αναφερόμενος στο έργο του ποιητή θεωρεί ότι στο ξεκίνημα της συγγραφικής του πορείας ο Φωστιέρης βρισκόταν σε μεγαλύτερη συνάφεια με τους ποιητές της δεκαετία του ’50 και ’60 παρά με τους ομοτέχνους του της γενιάς του ’70, καθώς αρνήθηκε να ακολουθήσει «την ολική κοινωνική αμφισβήτηση» και αντί να καταγγείλει τα γύρω του κακώς κείμενα αναδιπλώθηκε στον εαυτό του και προσπάθησε να φωτίσει τα σκοτεινά σημεία της ύπαρξης. Ο Κ.Γ. Παπαγεωργίου,<sup>234</sup> ποιητής και κριτικός της ίδιας γενιάς, θα υπογραμμίσει ότι η συμπόρευση του ποιητή με τη γενιά του τελείται μέσα από ένα μοναχικό μονοπάτι, καθώς ο ποιητικός λόγος του Φωστιέρη αποστρέφεται τον ρεαλιστικό λόγο των σύγχρονων ερωτικών ποιητών και παραμένει προσηλωμένος σε μια βιωματική ερωτική ποίηση που είναι ταυτόχρονα και πνευματική-ενδοστροφική. Ο Α. Ζήρας<sup>235</sup> θεωρεί ότι ο ποιητής στα πρώτα του βήματα δεν ξεχωρίζει από τον μέσο όρο της

---

231 Βλ. (Φωστιέρης, 1993β). Σε μεταγενέστερη συνέντευξή (Φωστιέρης, 2007β: 47) θα διατυπώσει την παρακάτω κρίση για τη γενιά του: «Για να 'μαστε ειλικρινής, καμιά γενιά (ούτε η δική μας, του '70) δεν υπήρξε τόσο ριζοσπαστική ούτε τόσο αυθάδης, ώστε να διαρρήξει πλήρως τις σχέσεις με τις προηγούμενες, διακόπτοντας βίαια μια συνέχεια και μια παράδοση που έρχεται από μακριά. Σε όλους αρέσει να υπερτονίζουν την επαναστατική τους νεότητα, αλλά μην επιζηγραφίζουμε τις παλιές φωτογραφίες προσθέτοντας φυσεκλίκια και πιστόλες».

232 Βλ. Φωστιέρης, 2001.

233 Βλ. Μερακλής, 2000: 23.

234 Βλ. Παπαγεωργίου, 1989: 98.

235 Βλ. Ζήρας, 1989: 209.



γενιάς του, συντάσσεται με τις αναζητήσεις των ομηλικών ποιητών ως προς το γλωσσικό ιδίωμα και τις θεματογραφικές κοίτες, διαφοροποιείται, ωστόσο, εν μέρει, ως προς τη στάση του απέναντι στην έννοια του χρόνου και ως προς ορισμένα προσωποποιημένα σύμβολα (π.χ. διάβολος), ενώ, αιφνίδια, παρατηρήθηκε μια μεταστροφή του ποιητή προς το «αισθητικό», την οποία ο Ζήρας αποδίδει στη θεωρητική αγωγή του και τις ωσμώσεις «μιας ιδιοσυγκρασίας η οποία αναζητεί το απτό ακόμη και σε περιοχές που διαισθητικά προσδιορίζονται».<sup>236</sup> Αντίθετα με τον Ζήρα ο Ε. Γαραντούδης<sup>237</sup> βλέπει ότι η διαφοροποίηση του Φωσιέρη από τους ποιητές της γενιάς του γίνεται αισθητή από τα πρώτα ακόμη βήματα της συγγραφικής του πορείας, καθώς αποκλίνει θεματικά από τη δεσπόζουσα της αμφισβήτησης ή της άρνησης, ενώ οι εκφραστικές καταβολές του έργου του δεν εντοπίζονται στην πρώτη μεταπολεμική ποίηση ή στην αμερικάνικη μεταπολεμική ποίηση, όπως συμβαίνει με τους περισσότερους εκπροσώπους της γενιάς του. Ο νεοελληνιστής και μεταφραστής M. Cazzulo,<sup>238</sup> αναγνωρίζει ως σημείο σύγκλισης του ποιητή με τη γενιά του '70 το στοιχείο της δυσπιστίας προς την ποιητική τέχνη, η οποία διασχίζει επίμονα το έργο, φτάνοντας κάποτε στα όρια ενός συγκεχυμένου νιχιλισμού, χαρακτηριστικό ωστόσο και άλλων δημιουργών της γενιάς, με την έννοια ότι η ποίηση αναγνωρίζεται, εν συνόλω, ως τέχνη αδύναμη να μεταβάλει την πραγματικότητα (και τη μετα-πραγματικότητα), που χαρακτηρίζεται από τις πολιτικές απογοητεύσεις, τη χρεωκοπία πολλών ουτοπιών, τη συντριβή των ιδανικών. Με την άποψη αυτή συγκλίνει και ο Ν. Ορφανίδης,<sup>239</sup> ο οποίος, επεκτείνοντας τον παραπάνω συλλογισμό, γράφει ότι η αμφισβήτηση της ποιητικής τέχνης στο φωσιερίκο έργο το οδηγεί σε μια ποίηση ποιητικής, η οποία περνά μέσα από την οδό του μεταμοντερνισμού, καθώς οι ποιητικοί τρόποι συνεχώς αυτοαναιρούνται ή αυτοϋπονομεύονται και «ο ποιητικός λόγος ακροβατεί ή μετεωρίζεται σε μεταβαλλόμενα τοπία ποιητικής αναζήτησης και εκφοράς».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εισήγηση της ποιήτριας Κικής Δημουλά έτσι όπως αυτή διατυπώθηκε στην πρόταση της ποιήτριας προς τα μέλη του Δ.Σ. του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη για την απονομή του βραβείου Ποίησης

---

236 Βλ. Ζήρας, ό.π., σ. 211.

237 Βλ. Γαραντούδης, 2006: 309.

238 Βλ. Cazzulo, 2000: 114.

239 Βλ. Ορφανίδης, 2013: 82-85.

2002 στον Αντώνη Φωστιέρη (το οποίο και του απονεμήθηκε) για το σύνολο του έργου του. Η Κ. Δημουλά εστιάζεται στη διαφορετική γλωσσική πρόταση που κομίζει το έργο του ποιητή, σε σύγκριση με αυτό των ποιητών της γενιάς του.

Παραθέτουμε :

Ο Αντώνης Φωστιέρης ανήκει στη Γενιά του '70, στη γενιά της αμφισβήτησης όπως έχει χαρακτηριστεί, αλλά οι δικές του αμφισβητήσεις διατυπώθηκαν αισθητά απελευθερωμένες από τους νεοεισαχθέντες αντιστασιακούς τρόπους έκφρασης και χωρίς να ασπάζονται τυφλά την ακρότητα την οποία συχνά ασκούσε το νόημα, σαν για να τρομοκρατήσει την ίδια τη διαφάνειά του. Η γλώσσα του Φωστιέρη, ως άγρυπνος προστάτης τού είναι της, κατάφερε να ξεφύγει από τις μαγνητίζουσες σειρήνες γλώσσες των επηρεασμών και από τα έτοιμα, παγιδευτικά θέλητρα της μίμησης, στα οποία πιάστηκαν, για λίγο ή επί μακρόν, οι γενεαί πάσαι των νέων ποιητών, και μπόρεσε να χαράξει μια νέα οδό, με προορισμό το δικό της γνώρισμα. Ο λόγος του Φωστιέρη επιτίθεται στο δύστροπο βάθος των πραγμάτων και των εννοιών με την πολιορκητική απορία εφήβου. [...] Η φωνή του, ακόμα κι αν γεννιέται όπως και η θάλασσα από τον παφλασμό, διαθέτει την πρωτότυπη δύναμη να μας πνίγει στον σκοτεινό βυθό της, και με την ίδια αυτή δύναμη να μας ανεβάζει στην επιφάνεια, σα ναυαγοσώστης του εαυτού μας και των άλλων».<sup>240</sup>

Ο Θ. Μαρκόπουλος<sup>241</sup> σε εκτενές κριτικό δοκίμιο για το έργο του Αντώνη Φωστιέρη εκφράζει την άποψη ότι η μόνη συνάφεια του ποιητή με τη γενιά του είναι η ηλικία, καθώς ο ποιητής κρατά μακριά τον ποιητικό του λόγο από το υπερρεαλιστικό και το ιδεολογικοπολιτικό ρεύμα της εποχής, ενώ αποκλίνει σημαντικά από τη γενιά του και ως προς τη γλώσσα και τα εκφραστικά μέσα. Εντούτοις ο Θ. Μαρκόπουλος εντοπίζει δείγματα αμφισβήτησης στα ποιήματα μετά τον *Σκοτεινό Έρωτα* (1977), με την αμφισβήτηση να εκφέρεται ως οξύς καταγγελτικός λόγος του σύγχρονου τρόπου ζωής, ενώ η τραχύτητα της κριτικής αυτής συμβαδίζει και με τις γλωσσικές

---

240 Βλ. Δημουλά, 2010: 138-139.

241 Μαρκόπουλος, Θ, 2010: 705-710.

επιλογές του ποιητή, σημείο που, όπως πιστεύει ο Θ. Μαρκόπουλος «βρίσκει επαφή με τη γενιά του '70». Σύμφωνα με τον ίδιο, η άσκηση κοινωνικής κριτικής εκφράζεται εναργώς στο ποίημα «Στάση Αναμονής» του Φωστιέρη, απόσπασμα του οποίου παραθέτουμε ως κατακλείδα της παρούσας υποενότητας:

Ξεχωρίζω τους ανθρώπους απ' το βλέμμα μετάνοιας  
Με το οποίο ξεπλένουν τα κόκκαλα  
Της πιο ανώδυνης μνήμης. Τους βλέπω να στέκουν μετέωροι  
Αδύναμοι ακόμη να συλλάβουν τι χάος βλακειάς  
Αντανακλάει ένα δέσιμο γραβάτας  
Μια καλησπέρα ή ολόκληρο λογύδριο από έδρας  
Τι φρίκη θα 'νιωθε  
Υποψήφια ψυχή γαντζωμένη στο έμβρυο  
Καθώς αφήνει το θολάμι της για να συρθεί  
Στα ετοιμασμένα σκλαβοπάζαρα  
Του πενθημέρου. Μουσικές φωταψίες  
Γλυκασμοί σεληνώδεις και χρώματα  
Μπαλώματα με ράκη ως τον αστράγαλο  
Δεν φτάνουν να καλύψουν σφιχτά την υφήλιο  
σήψη. Εκείνοι που έσκαψαν  
Μισό χιλιοστό κάτω απ' το σώμα τους  
Τώρα μαραίνονται σε φυλακές ψυχιατρείων ή ταξιδεύουνε  
Με λευκές και με μαύρες  
Τα πελάγη τού αέρα. Οι άλλοι συνεχίζουν να στριμώχνονται  
Σε θυρίδες τραπέζης εκδοτήρια ουρές  
Περιμένοντας κάτι  
Το επόμενο τρένο ή τον κύριο έφορο  
Μπορεί και τη Δευτέρα Παρουσία –

(ΣΑΠ-Α 262)

### 3. Η κριτική πρόσληψη του έργου

Στη θεματική της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη η οποία οικοδομείται σταθερά πάνω στα θεμελιακά οντολογικά ερωτήματα του θανάτου και της αθανασίας, ήτοι της φθοράς και της αφθαρσίας, εστιάστηκε το βλέμμα σημαντικών κριτικών της σύγχρονης νεοελληνικής λογοτεχνίας, πανεπιστημιακών, ποιητών/τριών αλλά και έγκυρων μεταφραστών.<sup>242</sup> Από το πλήθος των κριτικών κειμένων (διακόσια πενήντα κριτικά αποσπάσματα δημοσιευμένα μέχρι το 2017) που συνέλεξε και επιμελήθηκε ο Ομότιμος Καθηγητής της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Θεοδόσης Πυλαρινός, γίνεται αντιληπτό ότι το ποιητικό έργο βρέθηκε στον κέντρο του κριτικού ενδιαφέροντος, ενώ η πληθύς των κειμένων και των παρουσιάσεων για το έργο του ποιητή αποτελεί γνώμονα της σημαντικής θέσης που κατέχει το έργο του στη σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία. Θα μπορούσε βέβαια κάποιος να ισχυριστεί ότι η ποσότητα αυτή των κριτικών κειμένων μπορεί να είχε σχέση και με τη θέση του ποιητή στα πνευματικά δρώμενα της εποχής, κυρίως λόγω του περιοδικού *Η Λέξη* του οποίου υπήρξε διευθυντής. Ωστόσο, κριτικά κείμενα συνέχισαν να γράφονται με αμείωτο ρυθμό, ή μάλλον με πολύ εντονότερο ρυθμό, και μετά την αναστολή έκδοσης του περιοδικού, καθώς ιδιαιτέρως εντυπωσιακός είναι ο αριθμός των κριτικών κειμένων για τα τελευταία του βιβλία, δηλαδή για τα *Τοπία του Τίποτα* (2013), τη *Ζωγραφική συνομιλία με την Ποίηση* (2019), τη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020) αλλά και για τα *Άπαντα τα Ποιήματα 1970-2020* (2021).

Οι θέσεις των κριτικών, όπως παρουσιάζονται μέσα από πληθώρα κειμένων, αν και αποτελούν τεκμήριο της αναγνώρισης του έργου του ποιητή, δεν αποτελούν όλα βιβλιογραφικό «απόθεμα» που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως επιστημονικό τεκμήριο για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Τα περισσότερα κριτικά κείμενα έχουν χαρακτήρα εγκωμιαστικό και περιγραφικό, εστιάζονται, επί το πλείστον, στον απόηχο της θεματικής του έργου (στον θάνατο, στο γίνεσθαι, στην εικόνα του διαβόλου, στο πένθος, στη λήθη, στο Τίποτα) ή σε ορισμένα ευδιάκριτα

---

242 Ενδεικτικά αναφέρουμε: από κριτικούς της Νεοελληνικής λογοτεχνίας τον Ανδρέα Καραντώνη, τον Θ. Δ. Φραγκόπουλο, τον Αλέξη Ζήρα, τον Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, την Άλκηστι Σουλογιάννη, τον Ευγένιο Αρανίτση, από ομότεχνους του ποιητές τον Τ.Κ. Παπατσώνη, τον Τάσο Λειβαδίτη, τον Τίτο Πατρίκιο, την Κική Δημουλά, την Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, τον Νάνο Βαλαωρίτη, τον Κυριάκο Χαραλαμπίδη, τον Γιάννη Βαρβέρη, τον Γιώργο Μαρκόπουλο, από πανεπιστημιακούς καθηγητές τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο, τον Μάριο Βίτι, τον Φιλίππομαρία Ποντάνι, τον Γεώργιο Παπαντωνάκη, τον Μιχάλη Μερακλή, τον Θεοδόση Πυλαρινό, τη Ζωή Σαμαρά, τον Ευριπίδη Γαραντούδη, από μεταφραστές τον Κίμων Φράιερ, τον Νικόλα Κροτσέτι, τον Μισέλ Βόλκοβιτς, τον Χανς και τη Νίκη Αϊντενάιερ κ.ά.

υφολογικά γνωρίσματα, προσπερνώντας εν πολλοίς το *modus operandi* του ποιητή, την αφανή στρωματογραφία και τις εσωτερικές «ραφές» του έργου, τις συγκλίσεις με (ή τις αποκλίσεις από) τον λογοτεχνικό κανόνα ή την όψιμη, εγχώρια και μη, ποιητική παραγωγή και τα «ρεύματα» της εποχής. Παρ' όλα αυτά, τα κριτικά κείμενα προσφέρουν σημαντική αρωγή στον αναγνώστη της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη, αλλά και στην έρευνα του νεοεισερχόμενου μελετητή, ανοίγοντας ένα φωτεινό μονοπάτι κατανόησης της εξωτερικής επιφάνειας του έργου,<sup>243</sup> προϋπόθεση σημαντική για την ερμηνευτική και αισθητική εσωτερική προσέγγιση τού, ομολογουμένως, «σκληρού» και σε πολλά σημεία «ανοίκειου» ποιητικού υλικού, ενώ, ταυτόχρονα, πολλά κριτικά κείμενα αποτελούν ποιητικά μετακείμενα, γραμμένα σε άψογη γλώσσα που κινείται στα όρια του δοκιμιακού και λογοτεχνικού λόγου. Από το πλήθος των κριτικών κειμένων σταχυολογούμε ορισμένες κριτικές απόψεις που επικεντρώνονται στη θεματική και γλωσσική προσέγγιση του έργου, όπως και στις μορφολογικές του συνθήκες, ενώ σε ξεχωριστή υποενότητα τοποθετούμε τις κριτικές που αναφέρονται στα ποιήματα ποιητικής, που είναι και το αντικείμενο έρευνας της παρούσας διατριβής.

### 3. 1. Κριτικές απόψεις για τη θεματική, τη γλώσσα και τη μορφολογία του ποιητικού έργου

Ιδιαίτερη βαρύτητα φέρει η κρίση του καθηγητή Χριστόφορου Χαραλαμπίκη ο οποίος κατατάσσει τον Αντώνη Φωστιέρη στους «σπάνιους λεπτουργούς της γλώσσας», τονίζοντας ότι στο ποιητικό του έργο συγχωνεύονται δύο επιφανειακά αντώνυμες έννοιες: η ζωή στις ποικίλες εκφάνσεις της και ο θάνατος, στοιχείο που αναδεικνύει τις μυστηριώδεις, ανεξιχνίαστες πτυχές του ανθρώπινου βίου μέσα από την αέναη και πρωτεϊκή πάλη της ύπαρξης με την ανυπαρξία.<sup>244</sup> Ο Volkovitch,<sup>245</sup> προχωρώντας σε μια σφαιρική θεματική θεώρηση,

---

243 Στη λειτουργία των κριτικών κειμένων αναφέρεται ο Θ. Πυλαρινός στην εισαγωγή του βιβλίου, τονίζοντας ότι το σύνολο των κριτικών κειμένων «συνιστούν αποτέλεσμα συνολικής αντιμετώπισης της ποίησης του Φωστιέρη και αποδίδουν ως σώμα σημαντικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα, διακρίνεται η ανέλιξη από συλλογή σε συλλογή του ποιητή, οι κατά καιρούς προσθήκες νέου υλικού και μορφικών καινοτομιών, η σταδιακή ωριμότητά του». Βλ. Πυλαρινός, 2017: 21.

244 Βλ. Χαραλαμπίκης, 2021.

επικεντρώνεται στο στοιχείο της διερώτησης που χαρακτηρίζει το ποιητικό έργο και η οποία λαμβάνει τη μορφή ενός εν εξελίξει στοχασμού για την ανυπαρξία του υπαρκτού, στοχεύοντας στη λύτρωση του ποιητή από κάθε ψευδαίσθηση. Στοχασμός που, κατά τον Α. Ζήρα<sup>246</sup> είναι προσανατολισμένος προς τον αχανή εσωτερικό κόσμο, έναν κόσμο που είναι μεν γεμάτος εφιάλτες, αλλά και που χρησιμεύει ως τόπος καταφυγής απέναντι σε μια υλική πραγματικότητα που δυναστεύει και αναστέλλει τη φαντασία.

Ένα ακόμη στοιχείο που εντοπίζεται από τους κριτικούς είναι η διανοητική και λογική διάσταση της ποίησης του Φωσιέρη, με την έννοια ότι πρόκειται για ποιητικό λόγο εμφανώς απαλλαγμένο από την υψηγορία, τη συναισθηματική κοινοτοπία αλλά και τη μεγαλόσχημη λυρική διατύπωση. Με ελεγχόμενη συγκίνηση και αποσταγμένο το αίσθημα από τα φίλτρα του λόγου, όπως παρατηρεί ο Γ. Κουβαράς,<sup>247</sup> οι αφορμές που μεταβολίζονται σε ποιητικό λόγο προέρχονται κυρίως από εσωτερικά ερεθίσματα, σκέψεις και στοχασμούς, υπό τη συνθήκη της φειδωλής, συνετής και ψυχραιμής πραγμάτευσης του προσωπικού βιώματος, με τη μετάπλασή του σε ποιητικό λόγο να χαρακτηρίζεται από μια αποστασιοποιημένη και εγκρατή θεώρηση. Σύμφωνα με τον Πυλαρινό<sup>248</sup> ο λόγος του Φωσιέρη διαποτίζεται από ιδιότυπη κοσμική χαρμολύπη, ενώ την οδύνη του θανάτου την υπονομεύει η αναζήτηση της ερμηνείας του, η προετοιμασία μιας νηφάλιας υποδοχής δια της μελέτης του. Μολονότι διαφωνεί ριζικά ο ποιητής με τη φράση του Β. Ουγκώ: «Γράφω με ψυχρότητα στίχους θερμούς»,<sup>249</sup> κρατάει εντούτοις, κατά

---

245 Βλ. Volkovitch, 2000: 37.

246 Βλ. Ζήρας, 1998: 212-218.

247 Βλ. Κουβαράς, 2014.

248 Βλ. Πυλαρινός, 2017: 42.

249 Βλ. Φωσιέρης, 2007β: 47. Ενδεικτικά για το ζήτημα αυτό λέει τα εξής: «Θυμάμαι μια φράση του Βίκτορος Ουγκώ, που είχα διαβάσει μικρός και με είχε τρομάξει: “Γράφω με ψυχρότητα στίχους θερμούς”. Ίσως όμως θα έπρεπε να μας τρομάξει ακόμα περισσότερο η διαπίστωση ότι πολλές, μα πάρα πολλές φορές, λόγω πίεσης που δημιουργεί η συγκίνηση και η συναισθηματική φόρτιση, γράφονται με θερμότητα στίχοι ψυχροί, ανενεργοί δηλαδή και αδιάφοροι για τον αναγνώστη». Σε συνέντευξή στον Γ. Παππά (2022) και στην ερώτηση για το αν η προσωπική ή βιωματική εμπειρία αποτελεί την αφετηρία δημιουργίας του ποιητικού λόγου, ο Αντώνης Φωσιέρης απαντά: «Παρά τη γενικευμένη αντίληψη ότι η ποίηση αποτυπώνει τα βιώματα και τις εμπειρίες μας, η αλήθεια βρίσκεται στους αντίποδες: τις περισσότερες φορές **όχι μόνο δεν αναπαριστά την πραγματική μας ζωή, αλλά επιχειρεί να συλλάβει εκείνο που διαφεύγει από την πραγματική ζωή, αυτό που δεν μπορεί να σαρκωθεί σε πράξη. Οι εμμονές, οι φόβοι, οι ανασφάλειες, οι ιδέες, οι φαντασιώσεις, οι απραγματοποίητες επιθυμίες και τα απωθημένα που μας στοιχειώνουν είναι οι βασικότερες κινητήριες δυνάμεις αυτού που αποκαλούμε “έμπνευση”**. Σπανίως ένα ανιχνεύσιμο βίωμα περνάει αυτούσιο στο ποιητικό κείμενο. Όταν (και όποτε) περνάει, είναι μόνο το απόσταγμα, η επίγευσή του

το δυνατόν, την αναγκαία απόσταση από τη ζέουσα βιωματική εμπειρία, προκειμένου αυτή να μετουσιωθεί σε ποίηση, με πρόθεση τη στοχαστική εμπάθυνση και ουσιαστική αξιοποίησή της, όχι την περιγραφή, την αποτύπωση και την ανάδειξη του προσωπικού στιγμιότυπου. Ο Μάριο Βίτι<sup>250</sup> σχολιάζοντας *Το θα και το να του θανάτου* (1987) παρατηρεί ότι ο ποιητής «αναφέρεται μάλλον σε εσωτερικά και μυστικά συμβάντα, παρά σε βιογραφικά επεισόδια. [...] Η τραγική ματιά, με την οποία θεάται την καθημερινή ζωή του τον κάνει να σημασιοδοτεί ακόμη και τα ασήμαντα πράγματα της ζωής. Αρκεί να διαβάσει κανείς ένα κείμενο με τίτλο τον αριθμό “7222855”: πρόκειται απλώς για τον αριθμό του τηλεφώνου του». Η Ι. Ζερβού αναφέρεται σε ένα άλλου είδους βίωμα, στο βίωμα που σχετίζεται με τη γλώσσα, γύρω από την οποία ο ποιητής στοχάζεται συχνά, οδηγώντας τη σκέψη του αναγνώστη σε μια «γιγαντομαχία περί της Ουσίας» και η οποία έλκεται από την προτίμηση του ποιητή προς την προσωκρατική φιλοσοφία. Παρατηρεί προσφυώς: «[...] αφού οι λέξεις μάς χωρίζουν από την ουσία των όντων, και ο ποιητής μάς στέλνει τις λέξεις του σαν σινιάλα του χωρισμού, είναι σα να επιμένει να κρατηθεί από την ψευδαίσθηση των λέξεων, ενώ ξέρει ότι μ’ αυτές δεν φτάνουμε στην αληθινή επικοινωνία. Αυτή η μεγαλειώδης ψευδαίσθηση είναι και ο “τόπος” της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη. Σ’ αυτόν το μυθικό τόπο, σ’ αυτό το αλώνι της βιωμένης του αντίφασης, ο ποιητής παίρνει αρωγούς τους προσωκρατικούς».<sup>251</sup> Η Ν. Eideneier-Αναστασιάδη,<sup>252</sup> αναφερόμενη στο βιωματικό στοιχείο της ποίησης του Φωστιέρη διαπιστώνει ότι, πέρα από την προσωπική και φιλοσοφική σχέση του ποιητή με την ποίηση, το βιωματικό στοιχείο εμφανίζεται στα ποιήματά του μέσα από τον συνδυασμό τριών στοιχείων: συναίσθημα-πνεύμα-τοπίο. Ως εύγλωττο παράδειγμα για τον παραπάνω συνδυασμό παραθέτει το «ιδιωτικό ποίημα» «Διονυσίου Αιγινήτου 46», στο οποίο θεωρεί ότι αποκαλύπτεται η αγωνία του ποιητή μπροστά στη καταστροφή ενός παλαιού, παραδοσιακού τρόπου ζωής χωρίς ανάλογο αντάλλαγμα, χωρίς παρηγοριά, ενώ το χαϊνόν κενό που ξεσκέπασε η φαγάννα προμηνύει ένα τέλος χωρίς επιστροφή:

---

– εκτός αν μιλάμε για στιχουργημένα κομμάτια αυτοβιογραφίας, συνήθως βουτηγμένα στο σιρόπι της αισθηματολογίας, που συναντάμε αρκετά συχνά κάτω από την ψευδεπίγραφη ετικέτα της ποίησης». Βλ. Φωστιέρης, 2002δ.

250 Βλ. Βίτι, 2003: 566.

251 Βλ. Ζερβού, 1997: 31.

252 Βλ. Eideneier-Αναστασιάδη, 2015: 681-682.

Κι εκεί που στρίβεις ξαφνικά  
Τον δρόμο του σπιτιού σου  
Βρίσκεις στη θέση του μια τρύπα ένα βαθύ βγαλμένο δόντι  
[...]  
Κύριε το σπίτι μου αναλήφθηκε πριν από μένα κι έμεινα  
Μια διάχυτη αίσθηση αηδίας κι άδειου  
Το σπίτι φουσκωμένο ασκί αιωρείται απάνω  
Χιλιάδες μάτια το πυροβολούν θα το τρυπήσουνε  
(ΣΕ-Α 64)

Σε ό,τι αφορά στις θεωρητικές αντιλήψεις που ανιχνεύονται στο έργο, ο Θ.Δ. Φραγκόπουλος<sup>253</sup> υποστήριξε ότι η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη αποτελεί «την πρώτη μεγάλη μεταμοντερνιστική ποίηση στην Ελλάδα», ενώ η I. Loulakaki-Moore, προεκτείνοντας την κρίση του Θ.Δ. Φραγκόπουλου, αναγνώρισε τη χρήση μεταμοντέρνων τεχνικών στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί ο ποιητής την ομοιοκαταληξία και το μέτρο, ως μια μορφή μεταμοντερνισμού *avant la lettre*, διακρίνοντας παράλληλα την αυξανόμενη σχέση των ποιημάτων του Φωστιέρη με τη ρητορική του Κ.Π. Καβάφη και τονίζοντας την αντιστικτική παρουσία της μεταφυσικής του σκότους σε σχέση με τη μεταφυσική του φωτός. Παρόμοια, ο Π. Γκολίτσης<sup>254</sup> διέκρινε στην ποίησή του μια εξπρεσιονιστική οπτική, ιδιαίτερα στην ποιητική συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), την οποία χαρακτήρισε ως το «magnum opus» του ποιητή.

Ιδιαίτερα «παραγωγικός» υπήρξε ο κριτικός λόγος για την ποιητική γλώσσα του Αντώνη Φωστιέρη, για την οποία, σχεδόν καθολικά, αναγνωρίστηκε ότι αποτελεί γλώσσα-προσωπικό κώδικα που προβάλλει έκτυπα τα σημαινόμενα, καθώς εναρμονίζεται πλήρως με το στοχαστικό υπόστρωμα του ποιητικού λόγου συμβάλλοντας στην οργάνωση της αισθητικής γεωγραφίας του κειμένου και αξιοποιώντας το έρμα της φιλοσοφούσας ποίησης, του δυσεπίλυτου μυστηριακού, και άλλοτε μυστικιστικού, παραγόμενου ποιητικού προϊόντος. Για την καινοφανή

---

253 Φραγκόπουλος, 1988: 266-267.

254 Γκολίτσης, 2017: 227-253.



γλωσσική πρόταση του Φωστιέρη ο Κ. Γεωργουσόπουλος<sup>255</sup> σε άρθρο του με τίτλο «Γραφή ασεβείας» και με διάθεση εξόχως γλαφυρή γράφει: «Η καταγωγή της γλώσσας του Φωστιέρη είναι από την αρχαία καμίνευση, όπως τα λεπτεπίλεπτα καμαραϊκά αγγεία, εύθραυστη και τρυφερή, οργισμένη και γλαφυρή, όπως η γλώσσα των παιδιών μπροστά στο δάσος με τα θηρία, όπως η γλώσσα των προφητών μπροστά στα άρρητα σημεία, όπως οι χρησμοί και τα ξόρκια, όπως τα αινίγματα της Σφίγγας, όπως ο κόμπος στο Γόρδιον», ενώ ο Μ. Volcovitch,<sup>256</sup> αναφερόμενος στην ακρίβεια της ποιητικής γλώσσας του Φωστιέρη και την ικανότητά της να στηρίζει τις πιο λεπτές σημασιολογικές αποχρώσεις, θα δηλώσει: «[Γλώσσα] πυκνή, στιλπνή, λαμπερή, λεπτούργημένη με ακρίβεια σαν ωρολογιακός μηχανισμός –που το τικ τακ του ακούγεται σαν χτύπος καρδιάς».

Και από το όλον στο μέρος, από τη γλώσσα στη λέξη και στις λέξεις της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη. Οι κριτικοί κάνουν λόγο για ένα γλωσσικά οργανωμένο ποιητικό σχέδιο στο οποίο ξεχωρίζουν οι λέξεις, άλλοτε με την ηχητική ή την ετυμολογική τους λειτουργία, άλλοτε με τη μεταγλωσσική τους χρήση. Η λέξη και οι λέξεις (καρκινικές, ομόηχες, παρώνυμες, κατοπτρικές, μεταγλωσσικές) συνιστούν τον πολιορκητικό κριό με τον οποίο ο ποιητής προσπαθεί να φτάσει «στο κρυφό κουκούτσι των σημαινομένων, πνιγμένων σε έναν ωκεανό σημαινόντων που πολύ συχνά περιπίπτουν σε ηχητικά περιβλήματα».<sup>257</sup> Ο Πυλαρινός, αναφερόμενος στην τακτική του ποιητή να χρησιμοποιεί τις λέξεις με τη σημασία της ετυμολογικής τους αφετηρίας, μιλά για ευρηματική «αναπαρθένευση των λέξεων», με την έννοια της επανεκκίνησης που επιφυλάσσει σε αυτές ο ποιητής απαλλάσσοντάς τες από τη φθορά των αιώνων, μια αναπαρθένευση εδρασμένη στην κυριολεξία.<sup>258</sup> Ο Θ. Μαρκόπουλος<sup>259</sup> εντοπίζει τις κρατυλικές αντιλήψεις του Φωστιέρη για τη σχέση λέξης - πράγματος (αλλά και της λέξης ως φυλακής του πράγματος) που συχνά οδηγούν τον ποιητή σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει την πρώτη φύση των λέξεων ως δούρειο ίππο που θα τον οδηγήσει στην «πρώτη φύση των πραγμάτων,

---

255 Βλ. Γεωργουσόπουλος, 2000: 17.

256 Βλ. Volcovitch, ό.π., σ. 37.

257 Βλ. De Rosa, 2000: 106.

258 Βλ. Πυλαρινός, 2017: 25.

259 Βλ. Μαρκόπουλος Θ, 2017: 135.

την οποία σκοπιμότητες και συνήθειες χρόνων συσκότισαν». Η Ψάχου<sup>260</sup> θα εστιαστεί στους απρόσμενους λεκτικούς συνδυασμούς που απαντώνται στα ποιήματα του Φωστιέρη, στους εκπεμπόμενους ήχους αλλά και στην απλότητα των λέξεων: «Οι λέξεις του έχουν ήχο, χρώμα, κίνηση. Απευθύνονται στις αισθήσεις και τις συνταιριάζουν απολύτως ελεύθερα και για τούτο, συχνά, παράδοξα μέσα από τους συνδυασμούς τους. Η απλότητα της έκπληξης ή ίσως η έκπληξη της απλότητάς τους είναι ό,τι τους προσδιορίζει, καθώς συζεύξεις απλών στοιχείων δημιουργούν την έκπληξη είτε μέσα στην εικόνα είτε μέσα στη συνεκφορά».

Εκτός από της λέξεις, και σε σχέση πάντα με τον τρόπο κωδικοποίησης του ποιητικού μηνύματος, η Ψάχου (ό.π.) ξεχωρίζει, ως αξιοσημείωτο κρίκο της συντακτικής φόρμας, τη λειτουργία και τη συχνή χρήση των επαναληπτικών σχημάτων, τη χρήση της μεταφοράς και της μετωνυμίας αλλά και ρητορικούς τρόπους, όπως την περίφραση, την ειρωνεία, τη συνεκδοχή, ενώ ομόλογη θεωρεί ότι είναι και η χρήση σχημάτων λέξεων αλλά και διανοίας, με κυρίαρχο, για τη τελευταία κατηγορία, το σχήμα της αποστροφής. Παράλληλα, σε μια θεωρητική προσέγγιση, υπό το φως της θεωρίας του R. Jakobson, η Ψάχου αναγνωρίζει, ορθώς, την κυριαρχία της ποιητικής λειτουργίας πάνω στην αναφορική λειτουργία του ποιητικού λόγου, αλλά και τον διαρκή προσανατολισμό του δημιουργού, με όχημα τη γλώσσα, προς το μήνυμα αυτό καθαυτό. Αναφερόμενη στην ποιητική γραμματική του Φωστιέρη επιμένει στη φωνολογική και σημασιολογική οργάνωση του ποιητικού έργου αναγνωρίζοντας την κυριαρχία του ουσιαστικού, τη χρήση των επαναληπτικών σχημάτων, τη στροφική ανομοιομορφία, την έντονη παρουσία του α' προσώπου, της μεταφοράς και της μετωνυμίας, ενώ αναφερόμενη στις λέξεις που επιλέγονται από τον ποιητή, για να δομήσουν τα ποιήματά του διακρίνει την τόλμη του να ενσωματώνει στο λεξιλόγιό του λέξεις από τον θησαυρό της νέας ελληνικής και της αρχαίας οι οποίες συνυπάρχουν με λέξεις από την αργκό και τον προφορικό λόγο. Σε σχέση πάντα με τις λέξεις, διαπιστώνει το στοιχείο της λεκτικής έκπληξης, την «έκπληξη της απλότητας», όπως το ονομάζει, που απορρέει από τις συζεύξεις των λέξεων που με τη σειρά τους παράγουν εικόνες και ενεργοποιούν τις αισθήσεις.<sup>261</sup> Για το τελευταίο, και ο Μαυρήs, ο οποίος σε εκτενές

---

260 βλ. Ψάχου, 2000: 74.

261 βλ. Ψάχου, ό.π., 78-79.

άρθρο του εστιάζεται στη διφυή αλλά και διττή διάσταση της γλώσσας του Φωστιέρη, τονίζει ότι η γλώσσα του ποιητικού έργου διακρίνεται για τον «δυοειδή»<sup>262</sup> χαρακτήρα της, καθώς ισορροπεί με σιγουριά μεταξύ της εκφραστικής τολμηρότητας και του αδόκιμου ή λαϊκού λεξιλογίου από τη μια πλευρά, του αριστοτεχνικά φροντισμένου ποιητικού λόγου από την άλλη πλευρά.<sup>263</sup>

Η κριτική, πέρα από την πρωτοτυπία της γλωσσικής μορφής του έργου, εντόπισε και σημαντικά υφολογικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Φωστιέρη, όπως την αμφισημία, την ομοηχία, την πρόθεση του ποιητή για γλωσσικούς πειραματισμούς που εμφανίζονται ως «παίγνια» (π.χ. ο τίτλος της συλλογής *Το θα και το να του θανάτου*, ο τίτλος του ποιήματος «Ομιλία», από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος*, που ανακαλεί, λόγω ομοηχίας, τις λέξεις «ωμή λεία», κ.ά.), την παρήχηση, τους αναγραμματισμούς, τις παραλείψεις συμφώνων κ.ά. Η πλειοψηφία των κριτικών συγκλίνει προς την άποψη ότι η χρήση των παραπάνω άπτεται της προσπάθειας του ποιητή να δοκιμάσει τις αντοχές, τα όρια και τους ανεξάντλητους τρόπους που του προσφέρει η γλώσσα, μεριμνώντας διαρκώς για τη λυσιτελέστερη απόδοση της ποιητικής ιδέας.<sup>264</sup>

Σημαντική υπήρξε και η αναγνώριση της ρυθμικής οργάνωσης της ποίησης του Φωστιέρη, σημείο που τη διαχωρίζει από την αρρυθμία που συχνά επέβαλλε ο ελεύθερος στίχος στη νεώτερη ποίηση. Ο Ζήρας<sup>265</sup> εντοπίζει στη μέριμνα του ποιητή να αρθρωθεί ο ποιητικός του λόγος σαν μουσική σύνθεση ή σαν μουσική περιγραφή, που αρχίζει από την απλούστερη, πιο ευανάγνωστη εικόνα και καλειδοσκοπικά ανοίγεται στις πιο παράδοξες και πιο συμβολικές παραλλαγές της. Κατά την Μανροειδακος-Muller, ήχοι και διάσπαρτες εικόνες ωθούν τον αποδέκτη

---

262 Για το επίθετο «δυοειδής» ο Χ. Μαυρής γράφει: «Χρησιμοποιώ τον όρο “δυοειδής λόγος”, με την έννοια των δύο μορφών. Είναι νεόκοπη λέξη που εφεύρε και χρησιμοποίησε ο σημαντικός και αξέχαστος ποιητής Δημήτρης Παπαδίτσας. Απουσιάζει σχεδόν από όλα τα λεξικά της ελληνικής γλώσσας». Βλ. Μαυρής, 2020.

263 Μιλώντας για τη γλώσσα της ποίησής του ο Αντώνης Φωστιέρης δηλώνει: «Αυτό που με ενδιαφέρει στο πεδίο της ποίησης είναι η αξιοποίηση όλων των δυνατοτήτων που παρέχει η γλώσσα στη σύνθεση ενός έργου που ταυτοχρόνως να “λέγει”, να “κρύπτει” και να “σημαίνει” – να προκαλεί δηλαδή και να διεγείρει τη σύμπραξη του αναγνώστη», και παρακάτω: «Αμφισημίες, πολυσημίες, παλινδρομικές γραφές, μετωνυμίες και αναγραμματισμοί, συνηχήσεις και παρηχήσεις, διακειμενικές, ενδοκειμενικές ή εξωκειμενικές παραπομπές, αποστροφές, αντιτίξεις, συνδηλώσεις και παραδηλώσεις, συντακτικές ή ρυθμικές ανατροπές και παλινωδίες είναι μερικά από τα μέσα που μπορούν να συμβάλουν σε αυτό το τόσο σοβαρό, ολιστικό και καθοριστικό παίγνιο, που πιστεύω πως είναι η ποίηση». Βλ. Φωστιέρης, 2018B.

264 Βλ. Crocetti, 2017: 422, Βαρβέρης, 2010: 288.

265 Βλ. Ζήρας, 2007: 2326.

να συλλάβει τη σημασία του ποιήματος, αλλά και να ξανασκεφτεί πλήθος γλωσσικών συνάψεων.<sup>266</sup> Ο Γαραντούδης επισημαίνει ότι τα περισσότερα ποιήματα του Φωστιέρη είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο και όχι σε ελεύθερο στίχο.<sup>267</sup> Για το ίδιο θέμα ο Θ. Μαρκόπουλος<sup>268</sup> σπεύδει να υπογραμμίσει ότι «στη γλώσσα των ποιημάτων του Αντώνη Φωστιέρη υπάρχει η μορφή του ακατέργαστου ήχου, πριν ο κόσμος γίνει κομμάτια, ενώ η σύνταξη είναι ένας μυστήριος μηχανισμός».

#### 4. Βιβλιογραφική επισκόπηση

Στην ενότητα αυτή γίνεται αναφορά σε στοχευμένες μελέτες (ακαδημαϊκές, κριτικά δοκίμια-μονογραφίες για το έργο του ποιητή). Το ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη, ήδη από τις πρώτες δημοσιεύσεις, απέσπασε την προσοχή της – εγχώριας και μη– κριτικής κοινότητας, γεγονός που τεκμηριώνεται από τον αριθμό των κριτικών κειμένων, ενώ πλάι στο πλήθος των κριτικών κειμένων προστίθενται οι ακαδημαϊκές έρευνες (Διπλωματικές εργασίες και Διδακτορικές Διατριβές), οι δημοσιεύσεις εργασιών σε πρακτικά διεθνών επιστημονικών συνεδρίων, τα κριτικά δοκίμια (μονογραφίες), ενότητες βιβλίων που αφορούν στο έργο του ποιητή αλλά και εκτενή άρθρα πανεπιστημιακών.

##### 4. 1. Διπλωματικές εργασίες και Διδακτορικές διατριβές

Τον Μάρτιο του 2019 ολοκληρώνεται και κατατίθεται από τη γράφουσα στο ηλεκτρονικό αποθετήριο Pergamos του Ε.Κ.Π.Α. η Διπλωματική εργασία με τίτλο «Ομοηχία, αμφισημία και σχήμα ετυμολογικό στην ποίηση του Αντώνη

---

266 Βλ. Mavroeidakos-Muller, 2017: 381.

267 Τεκμηριώνει την απόψη του αναφερόμενος στο ποίημα «Χρονική αντικατάσταση», όπου ο ρυθμός από τον αρχικό αναπαιστικό μεταβαίνει στον μεσοτονικό των 9 τελευταίων στίχων, ενώ ξεχωρίζει και τις περιπτώσεις στις οποίες εντοπίζεται η παρουσία παραδοσιακών μετρικών σχημάτων: δεκαπεντασύλλαβων («Μου λένε γιατί χάθηκες ή πότε πας στρατιώτης», « Αυτούς που κάναν έρωτα και μείνανε πιο μόνοι»), δεκατρισύλλαβων («Γυρνάει τυφλό σε μια φωλιά ζεστό σκοτάδι»), ενδεκασύλλαβων («Καθώς χτυπάς τον κώδωνα κινδύνου»). Στο ποίημα «Πενιχρή ωδή για τα ζώα» εναλλάσσει δεκατρισύλλαβους με ενδεκασύλλαβους, ενώ οι δύο τελευταίοι στίχοι του μπορούν να διαβαστούν ως ένας δεκαπεντασύλλαβος («Που τραγουδάτε με ουρλιαχτά το φόβο μου/ Τις νύχτες»). Βλ. Γαραντούδης, 2007.

268 Μαρκόπουλος Θ., 2017: 135.

Φωστιέρη»,<sup>269</sup> η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του διδρυματικού (Ε.Κ.Π.Α. και Παν/μίου Δ. Μακεδονίας) προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών «Ρητορική, επιστήμες του ανθρώπου και εκπαίδευση». Στη Διπλωματική της εργασία η γράφουσα εξετάζει το εύρος χρήσης του γλωσσικού φαινομένου της ομοηχίας, της αμφισημίας και του ετυμολογικού σχήματος στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη, για το δημοσιευμένο έργο του ποιητή από το 1977 μέχρι και το 2003. Τα ευρήματα της έρευνας συγκεντρώνονται σε πίνακες και ακολουθεί η ποσοτική και ποιοτική τους μελέτη. Από τη μελέτη του δείγματος προκύπτει ότι μεγαλύτερη διάδοση, σε επίπεδο είδους, παρατηρείται στη χρήση του γλωσσικού φαινομένου της ομοηχίας και συγκεκριμένα στην κατηγορία των φωνολογικών παρωνύμων, ενώ η χρήση της μη ετυμολογικής-μερικής ομοηχίας δίνει σημαντικά ευρήματα στην κατηγορία του ελάχιστου ζεύγους. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τη χρήση του ετυμολογικού σχήματος το οποίο εμφανίζεται πολύ συχνά σε όλες τις συλλογές (ιδιαίτερα στις συλλογές πριν το 2000). Για την έννοια της αμφισημίας ανιχνεύονται είκοσι τρεις (23) περιπτώσεις, ενώ εξετάζεται η συχνότητα εμφάνισης αμφισημιών σε επίπεδο λέξεων. Τα πορίσματα της μελέτης αναδεικνύουν την πρόθεση του ποιητή να επενδύει στην ηχητική οργάνωση ποιητικού έργου (ομοηχία-ετυμολογικό σχήμα), ενώ, σε επίπεδο σημαντικής, η χρήση αμφίσημων λέξεων συνδέεται με τη διαμόρφωση του δυσεπίλυτου, μυστηριακού, και άλλοτε μυστικιστικού, παραγόμενου ποιητικού προϊόντος.

Το 2019 ολοκληρώνεται στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νεοελληνικής Φιλολογίας) η διδακτορική διατριβή του Κοσμά Κοψάρη με θέμα «Όψεις της καρυωτακικής επίδρασης στην ποιητική γενιά του '70: οι περιπτώσεις των Κατερίνα Γώγου, Αλέξη Τραϊανού και Αντώνη Φωστιέρη». Η διατριβή αποτελεί μια συγκριτική έρευνα για την αντανάκλαση και αφομοίωση του καρυωτακικού έργου στο ποιητικό έργο των τριών αυτών εκπροσώπων της γενιάς του '70. Οι τρεις ποιητές επιλέγονται από τον συγγραφέα ως οι πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις, λόγω της απόδοσης, στο ποιητικό τους έργο, του υπαρξιακού μηδενισμού και της εσωτερικής αποδιοργάνωσης. Η διατριβή περιλαμβάνει και την ευρύτερη εξέταση της

---

269 Βλ. Μακρίδου, 2019.

θεματικής των ποιητών (ανά συλλογή) έχοντας ως γνώμονα τη σύγκλιση του έργου τους με την ποίηση του Κ.Γ. Καρυωτάκη. Ο συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ποίηση και των τριών εκπροσώπων της γενιάς του '70 (άρα και του Αντώνη Φωστιέρη) βρίσκεται σε ευθυγράμμιση με την καρυωτακική ιδεολογία και ποιητική ιδιοσυστασία.

#### 4. 2. Πρακτικά συνεδρίων

Για το ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη υπάρχουν μέχρι στιγμής δύο δημοσιεύσεις εργασιών σε πρακτικά συνεδρίων που ανήκουν στη γράφουσα:

- Μακρίδου Παρασκευή, «“Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα”»: Σχέδια διδασκαλίας Δημιουργικής Γραφής βασισμένα σε ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη», στο 4<sup>ο</sup> Διεθνές Συνέδριο Δημιουργικής Γραφής (Φλώρινα 12-15, Σεπτέμβριος του 2019) που διοργανώθηκε από το Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Δημιουργική Γραφή και το Μ.Π.Σ. Δημιουργική Γραφή του Ε.Α.Π., σσ. 1201-1243.
- Μακρίδου Παρασκευή, «Η πρόσληψη και αναπαράσταση του φυσικού κόσμου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη. Δειγματικό σχέδιο διδασκαλίας για το ποίημα “Κατοικίδιο δάσος”», στο ΙΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο (Βόλος, 29-30 Νοεμβρίου, 2019), που οργάνωσε η Παιδαγωγική Εταιρία Ελλάδος σε συνεργασία με τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας με θέμα *Το σχολείο στη δημοκρατία, η δημοκρατία στο σχολείο*, σσ. 696-716.
- Αγάθη Γεωργιάδου, "Ο δημιουργικός διάλογος του σολωμικού έργου με τους ποιητές της Γενιάς του '70", *Διονύσιος Σολωμός και Κύπρος* (επιμ. Δ. Αγγελάτος, Λ. Γαλάζης, Ν. Μαθιουδάκης και Μ. Πόρακου). Λευκωσία. σσ. 147-162.

#### 4. 3. Βιβλία-Μονογραφίες

Το 2017 δημοσιεύεται το βιβλίο *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα* (Ανθολόγηση, Εισαγωγή, Επιμέλεια: Θεοδόσης Πυλαρινός), εκδ. Αιγαίον, 2017, το οποίο εκπόνησε ο Ομότιμος Καθηγητής της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Θ. Πυλαρινός.<sup>270</sup> Στο βιβλίο περιέχονται επιλεγμένα αντιπροσωπευτικά αποσπάσματα από κριτικά κείμενα που δημοσιεύτηκαν για τον ποιητή (διακόσια πενήντα κείμενα). Το βιβλίο δομείται ως εξής:

- Εισαγωγή: Η κριτική αποτίμηση της ποίησης του Α. Φωστιέρη
- Πρώτο μέρος, στο οποίο παρουσιάζεται η «Σφαιρική θεώρηση της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη» με κείμενα σημαντικών κριτικών της λογοτεχνίας
- Δεύτερο μέρος, όπου παρουσιάζονται οι δημοσιευμένες «Κριτικές αποτιμήσεις ανά ποιητική συλλογή», από το *Μεγάλο Ταξίδι* (1977) έως τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013).
  - Τρίτο μέρος, στο οποίο παρουσιάζονται οι «Μεταφρασμένες-ξενόγλωσσες κριτικές» (από τα αγγλικά, τα γαλλικά, τα ιταλικά και τα ισπανικά).

Το 2019 εκδίδεται το βιβλίο του Γιάννη Χρυσανθόπουλου με τίτλο *Αντώνης Φωστιέρης* από τις εκδόσεις Διαπολιτισμός. Πρόκειται για ένα ολιγοσέλιδο βιβλίο που εξετάζει το έργο του ποιητή και διατυπώνει γενικές κρίσεις πάνω στα κύρια θεματικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά του όπως προβάλλουν στο συνολικό ποιητικό corpus.<sup>271</sup>

Το 2020 δημοσιεύεται το βιβλίο του Β. Χατζηβασιλείου *Αντώνης Φωστιέρης* από τη σειρά «Η Γενιά του '70» των εκδόσεων Γκοβόστη. Το βιβλίο ακολουθεί την προκαθορισμένη από τον εκδότη δομή της σειράς: Κριτικό δοκίμιο, Ανθολόγιο ποιημάτων, Συνέντευξη. Στο πρώτο μέρος ο συγγραφέας τοποθετεί το έργο του Αντώνη Φωστιέρη εντός του γενικότερου ιστορικοκοινωνικού πλαισίου, καταγράφοντας τις εξωκειμενικές ορίζουσες που διαμόρφωσαν την εμφάνιση της Γενιάς του '70, όπως π.χ. τις ανατρεπτικές διαθέσεις του γαλλικού Μάη του '68 και τις κινητοποιήσεις της Νέας Αριστεράς στα αμερικανικά πανεπιστήμια, ενώ, καταγράφοντας τα γενικότερα χαρακτηριστικά της Γενιάς του '70 και τις διαφαινόμενες ποιητικές διαδρομές, κατατάσσει τον ποιητή στην ομάδα των

---

270 Βλ. Δανιήλ, 2019., Χρυσανθόπουλος, 2019β, Κατσούλο, 2018.

271 Βλ. Χρυσανθόπουλος, 2019β.

ποιητών που επιχειρούν με τον ποιητικό τους λόγο «την πάλη με την εσωτερικότητα και τη φιλοσοφική ενατένιση». Εστιάζοντας στον ρυθμιστικό για το ποιητικό προϊόν ρόλο της φιλοσοφικής προσήλωσης που ανιχνεύεται στα θεμέλια της ποίησης του Φωστιέρη, ο συγγραφέας διαπιστώνει ότι η φιλοσοφία, παρά το διανοητικό βάρος που αναμφίβολα προσθέτει στον ποιητικό λόγο, δεν «απειλεί» το ποιητικό αποτέλεσμα, καθώς σωματοποιείται ως εμπειρία και κινητοποιεί μέσω των γλωσσικών συμβάσεων που μετέρχεται ο ποιητής «έναν στιβαρό συγκινησιακό μηχανισμό». Προχωρώντας κατά μήκος των συλλογών του ποιητή η μελέτη του Β. Χατζηβασιλείου εστιάζεται στις αντιθετικές μορφές που αναδύονται στο έργο, στη σκηνοθεσία του στοχαστικού λόγου και στην «ποιητική τεχνολογία». Ο Β. Χατζηβασιλείου δομεί το βιβλίο στις παρακάτω ενότητες:

- Η εσωτερική περιπέτεια που έρχεται
- Επιστροφή στη φιλοσοφική ενατένιση
- Στους αντίποδες της διαλεκτικής
- Ο εν δράσει καθημερινός θάνατος
- Τι κρύβει ο σπλισμός των αφηρημένων ιδεών;
- Το πεδίο της «συγκινημένης λογικής»
- Γράφοντας με γλωσσικές εκρήξεις
- Απόλογος: η φιλοσοφική οδύσσεια της ποίησης.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου περιλαμβάνεται ένα επαρκές δείγμα αντιπροσωπευτικών ποιημάτων που προέρχονται από όλες τις συλλογές, από την πρώτη (*Το Μεγάλο Ταξίδι*, 1971) μέχρι και την τελευταία (*Θάνατος ο Δεύτερος*, 2020). Τέλος, το βιβλίο περιλαμβάνει δύο συνεντεύξεις του ποιητή, εκ των οποίων η μία δόθηκε στον ίδιο τον Βαγγέλη Χατζηβασιλείου το 2014 και η άλλη, ιδιαίτερα εκτενής, πρωτοδημοσιεύτηκε στο τεύχος 12-13 (αφιερωμένο εξ ολοκλήρου στον Αντώνη Φωστιέρη) του περιοδικού *Αλφειός* το 1997.

Το 2021 δημοσιεύεται η εκτενής μελέτη του Ομότιμου Καθηγητή Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Θεοδόση Πυλαρινού για το συνολικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη (692 σελίδες), με τίτλο *Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης. Θεματικές και Μορφολογικές προσεγγίσεις στο έργο του*, από τις εκδόσεις Καστανιώτη. Ο κύριος όγκος της μελέτης του Πυλαρινού αρθρώνεται σπονδυλωτά σε δύο μέρη (θεματική



και μορφή του ποιητικού έργου), ενώ συμπληρώνεται από εκτενές παράρτημα με πλούσιο γραμματολογικό υλικό και πολύτιμα ευρετήρια (Εργογραφία, Βιβλιογραφία, Κριτικογραφία, Μεταφράσεις, Εικαστικές αποτυπώσεις, Μελοποιήσεις, Εκδηλώσεις, Πηγές, Ευρετήριο ονομάτων και τίτλων). Χωρίς αμφιβολία πρόκειται για την εκτενέστερη αλλά και εμβριθέστερη μελέτη που γράφτηκε ποτέ για τον Αντώνη Φωστιέρη, αλλά και για ποιητή της Γενιάς του '70 συλλήβδην, ίσως μάλιστα και η διεξοδικότερη για ζώντα ποιητή.

Ως προς τη διαχείριση των θεματικών επιλογών των δέκα (10) παρατιθέμενων συλλογών του πρώτου μέρους, ο Θ. Πυλαρινός κατέστησε διαφανείς τις σημαντικές συγκλίσεις ή αποκλίσεις, τις ιδεολογικές συμπτώσεις και επιδράσεις που διαμόρφωσαν ιδεολογικά την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη αλλά και πλήθος διακειμενικών συζεύξεων. Ο συγγραφέας θα τοποθετήσει στις υποσημειώσεις των δέκα κεφαλαίων μεγάλο αριθμό αποσπασμάτων από συνεντεύξεις του ποιητή και πλούσιο διακειμενικό υλικό. Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου ο συγγραφέας θα προσεγγίσει τη μορφολογική διάσταση της ποίησης του Φωστιέρη, συνεξετάζοντας ρητορικούς τρόπους, σχήματα λέξεως και διανοίας, όπως επίσης και πλήθος άλλων υφολογικών στοιχείων και γλωσσικών φαινομένων που εντοπίζονται στο ποιητικό έργο, τα οποία θα διατάξει σπονδυλωτά σε είκοσι οκτώ (28) κεφάλαια.<sup>272</sup> Η ανάδειξη του σχηματικού λόγου που εντοπίζεται στο έργο, ως ένα «υφολογικό οπλοστάσιο» που αξιοποιείται από τον ποιητή, θα ενταχθεί από τον συγγραφέα στο «πνεύμα των γλωσσικών αναζητήσεων του ποιητή», ενώ ο Θ. Πυλαρινός θα διαπιστώσει τη σταδιακή παγίωση, προϊόντος του χρόνου, της φωστιερικής «σχηματολογίας» σε «σύστημα». Ωστόσο, στο βιβλίο δεν ακολουθείται η φιλολογική ή ρητορική τυπολατρία, καθώς τα σχήματα και τα γλωσσικά

---

272 Β' Μέρος: Σχήματα λόγου και μορφολογικοί σχηματισμοί: Από τα σύμβολα στα μοτίβα, Τα σχήματα του λόγου και οι μετα-σχηματισμοί τους, Οι αντιθέσεις, Οξύμωρα και αντιφάσεις, Δισημίες και Αμφισημίες, Το παράδοξο και το παράλογο, Μεταφορές και Μετωνυμίες, Η παρομοίωση και η προσωποποίηση, Η ειρωνεία, Η επανάληψη και η αναδίπλωση, Η ταυτολογία, Από την περίφραση στην παράφραση (μεταλλαγές, συμφυρμοί και παραλείψεις), Η παροιμιώδης και στερεότυπη-παγιωμένη φράση, Εμβληματικοί-αποφθεγματικοί στίχοι, Η παρήχηση, Η ομοηχία, Οπτικοποίηση και εικονοποιία, Η σημασία της εικόνας, Ο διασκελισμός και ο υποσκελισμός του, Η αποστροφή, *In medias res*, Η επιδιόρθωση, Τα αυτοσχέδια και οι παρενθετικές φράσεις, Ευθείες και πλάγιες ερωτήσεις, Τα εναλλασσόμενα πρόσωπα, Ο «εσωτερικός» και ο «εξωτερικός» διάλογος των ποιημάτων και των συλλογών, Το διακειμενικό υλικό, Οι τίτλοι των ποιημάτων (διείσδυση στο συγκείμενο - καταστρατήγηση των στερεοτύπων), Στον ρυθμό του σύμπαντος.

φαινόμενα εξετάζονται υπό την ευρύτερη δυνατή έννοια, και συχνά με ευρηματική διεύρυνση των παραδεδομένων από τη θεωρία ορίων τους.

Το 2021 εκδίδεται το βιβλίο της γράφουσας *Όψεις Αμφίσημου λόγου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη*, από τις εκδόσεις Μανδραγόρας. Στο βιβλίο διερευνάται σε βάθος η χρήση του αμφίσημου λόγου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη, από *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971) έως τα *Τοπία του Τίποτα* (2013). Προχωρώντας κάθετα στο εσωτερικό της ποιητικής εργασίας του Φωστιέρη αναλύονται τα σημεία εκείνα (τίτλοι συλλογών και ποιημάτων, στίχοι, ολόκληρα ποιήματα) που οδηγούν σε δύο ή περισσότερα νοήματα, διερευνώνται οι ποικίλες όψεις της αμφισημίας στα επιμέρους σημεία και οργανώνεται η θεματική κατηγοριοποίησή τους σε επιμέρους κεφάλαια:

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται θεωρητικά η έννοια της αμφισημίας με στοιχεία που προκύπτουν από την αναδίφηση στην ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται λόγος για το έργο του ποιητή Αντώνη Φωστιέρη (βιογραφία-εργογραφία), ενώ στο τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί και το κύριο μέρος της μελέτης, κατηγοριοποιούνται τα ευρήματα της έρευνας ανά θεματική κατηγορία ως εξής:

- Αμφισημία και Φύση
- Αμφισημία και Οικονομία
- Αμφισημία και ποίηση
- Ρητορικές και γραμματικές αμφισημίες
- Αμφισημία και φιλοσοφικός-κοσμολογικός στοχασμός
- Αμφισημία και θάνατος
- Αμφισημία και έρωτας
- Αμφισημία και Σώμα
- Λοιπές αμφισημίες
- Νόθες αμφισημίες

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της μελέτης, καθώς η κατάταξη των ευρημάτων ανά θεματική περιοχή έδωσε την ευκαιρία να αναδειχθούν σημαντικές πτυχές των ποιητικών προτεραιοτήτων, με τη θεματική της

φύσης να συγκεντρώνει τον μεγαλύτερο αριθμό περιπτώσεων αμφίσημων σημείων, ενώ ως δεύτερη ισχυρή κατηγορία παρουσιάζονται οι «ερωτικές» αμφισημίες.

Το 2022 δημοσιεύεται από τις εκδόσεις Έκατη το βιβλίο του ποιητή Γιώργου Μαρκόπουλου *Η ποίηση του Αντώνη Φωσιτέρη*. Πρόκειται για κριτικό δοκίμιο εξήντα έξι (66) σελίδων (δεν υπάρχουν κεφάλαια και υποσημειώσεις), που προσεγγίζει το έργο του ποιητή στη χρονική του εξέλιξη από το 1977 μέχρι το 2020. Ο Γ. Μαρκόπουλος επικεντρώνει την κριτική του ματιά σε μεμονωμένα ποιήματα, ανά συλλογή, αλλά και επιμέρους θέματα που εντοπίζονται σε όλο το μήκος του έργου (ο διάβολος, το πένθος, η ποίηση κ.ά.), καταθέτοντας παράλληλα εμβριθείς παρατηρήσεις για τις τεχνικές, κυρίως γλωσσικής φύσεως, τις οποίες μετέρχεται ο ποιητής, προκειμένου να επιτύχει το προσδοκώμενο ποιητικό αποτέλεσμα. Στο βιβλίο προβάλλει, ως κυρίαρχη, η προσπάθεια της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου, ενώ, παράλληλα, ο Γ. Μαρκόπουλος απομονώνει σημαντικά στοιχεία της ποιητικής «τεχνολογίας» του Φωσιτέρη και πλήθος διακειμενικών συνάψεων, προσφέροντας μια καθολικά εναργή εικόνα (εξόχως χρήσιμη τόσο στον αναγνώστη του φωστιερίου έργο όσο και στον μελετητή). Αξίζει να προσεχθεί η γλώσσα γραφής του βιβλίου, λόγω της απλότητάς της που όμως δεν αντιστρατεύεται τη βαθύνοη πυκνότητά της, καθιστώντας το βιβλίο εξαιρετικό δείγμα εύληπτου κριτικού λόγου.

#### 4. 4. Επιστημονικά άρθρα

Το 2016 δημοσιεύεται στο περιοδικό του Πανεπιστημίου Cambridge το επιστημονικό άρθρο της I. Loulakaki-Moore με θέμα «Ο Σκοτεινός Φιλόσοφος και η στροφή στον μεταμοντερνισμό: ο Ηράκλειτος στην ποίηση του Σεφέρη, του Ελύτη και του Φωσιτέρη», όπου εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο επιδρά στην ποίηση του Φωσιτέρη η ηρακλείτεια φιλοσοφία.

Το 2000 ο τ. αναπληρωτής καθηγητής Γεώργιος Παπαντωνάκης, δημοσιεύει στο Αφιέρωμα στον Αντώνη Φωσιτέρη του περιοδικού *Εμβόλιμον* (τχ. 41-42,) έρευνά του για τη χρήση των χρωμάτων στην ποίηση του Φωσιτέρη. Ο Παπαντωνάκης αποδελτιώνει τις επτά πρώτες δημοσιευμένες, έως τότε, συλλογές του Φωσιτέρη (ξεκινώντας από *Το Μεγάλο Ταξίδι*) και, χρησιμοποιώντας ποσοτικές

και ποιοτικές μεθόδους ανάλυσης, καταλήγει σε έγκυρα συμπεράσματα σχετικά με τη χρήση «χρωματικών λέξεων» στο επιλεγμένο ερευνητικό δείγμα.

#### 4. 5. Εκτενή άρθρα πανεπιστημιακών

Ο Γαραντούδης (2000), στο κείμενό του με τίτλο «Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη: μια περιπλάνηση στη νύχτα του τίποτα», εντοπίζει και αναλύει, ανά συλλογή, στοιχεία ποιητικής τού μέχρι τότε δημοσιευμένου έργου του Φωστιέρη. Η κριτική του εντοπίζεται κυρίως στο επίπεδο της Σημαντικής και προχωρά σε παρατηρήσεις σχετικές με τις διακειμενικές συνάψεις του έργου με ποιητές που επέδρασαν στη διαμόρφωση της ποιητικής φωνής του Φωστιέρη. Στο άρθρο, αν και δεν εντοπίζονται παρατηρήσεις σχετικές με τη γλώσσα του ποιητικού έργου, είναι εμφανής η εξοικείωση και η γνώση του συντάκτη με το συνολικό έργο του ποιητή, στοιχείο που αποδεικνύεται και από τον σημαντικό αριθμό των κριτικών καταθέσεων του Ε. Γαραντούδη, όπως αυτή φαίνεται από τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας.<sup>273</sup>

Σημαντικά στοιχεία για την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη αντλούμε από την εργασία της Μαρίας Ψάχου. Η Μ. Ψάχου δημοσιεύει στο περιοδικό *Εμβόλιμον* (τχ, 41-42) δύο άρθρα: το πρώτο είναι ένα ιδιαίτερα εκτενές δεκαεπτασέλιδο κείμενο που φέρει τον τίτλο «Το Μεγάλο Ταξίδι του Αντώνη Φωστιέρη μέσα στην ποίηση – Περί Ποιητικής»<sup>274</sup> και εστιάζεται στα ιδιαίτερα στοιχεία που συνθέτουν και ερμηνεύουν την ιδιαιτερότητα του ποιητικού λόγου του ποιητή, ενώ παρατίθενται και ιδιαίτερα σημαντικές γλωσσικές παρατηρήσεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Ψάχου διαπιστώνει την ανάγκη ενδελεχούς διερεύνησης των ποιημάτων ποιητικής του Φωστιέρη τα οποία θεωρεί ότι καλύπτουν ένα σημαντικό μέρος του συνολικού του έργου. Το δεύτερο άρθρο της Ψάχου, στο ίδιο αφιέρωμα του περιοδικού, παρατίθεται στις τελευταίες σελίδες του τεύχους και φέρει τον τίτλο «Αντώνης Φωστιέρης». Πρόκειται για πλήρη, έως εκείνη τη χρονική στιγμή, εργογραφία του ποιητή, που περιλαμβάνει καταλόγους με τα έργα, τις μεταφράσεις τους και λίστες ποιητικών ανθολογιών στις οποίες συμπεριλαμβάνονται ποιήματα του Φωστιέρη.

---

273 βλ. Γαραντούδης, 2000: 45-53.

274 βλ. Ψάχου, 2000α: 73-89., και 2000β: 157-171.

#### 4. 6. Κεφάλαια βιβλίων αφιερωμένα στο έργο του ποιητή

Εκτός από τα βιβλία που έχουν εκδοθεί αποκλειστικά για το έργο του ποιητή, ιδιαίτερα πλούσια παρουσιάζεται η βιβλιογραφία μέσα από βιβλία στα οποία εμπεριέχονται κεφάλαια αφιερωμένα στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη. Ο Ομότιμος καθηγητής Θ. Πυλαρινός συνέλεξε, κατέγραψε και κατηγοριοποίησε όλες αυτές τις αναφορές ως εξής: «Αναφορές σε ελληνόγλωσσα βιβλία» (34 αναφορές) και «Αναφορές σε ξενόγλωσσα βιβλία (18).<sup>275</sup> Στη λίστα του Θ. Πυλαρινού περιλαμβάνονται βιβλία ζωγράφων (Γ. Ψυχοπαίδη, Σ. Σόρογκα), πεζογράφων και ποιητών (Γ. Βαρβέρη, Β. Βασιλικού, Π. Γκολίτση, Γ. Κοντού, Δ. Κοσμόπουλου, Τ. Λειβαδίτη, Γ. Μαρκόπουλου, Θ. Μαρκόπουλου, Ν. Ορφανίδη, Ε. Χουζούρη κ.ά.), λήμματα λεξικών (*Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007), κεφάλαια σε σχολικά βοηθήματα για το μάθημα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Γ' Λυκείου (εκδ. Βολονάκη, εκδ. Ελληνοεκδοτική, εκδ. Σαββάλα), κεφάλαια σε βιβλία γνωστών πανεπιστημιακών (Ε. Γαραντούδη, Γ. Μ. Μερακλή), ενώ οι ξενόγλωσσες αναφορές αφορούν κυρίως σε εισαγωγικά σημειώματα, προλόγους, εισαγωγικές μελέτες ή επίμετρα των μεταφρασμένων βιβλίων του ποιητή.

#### 5. Οι Κυρίαρχες θεματικές του ποιητικού έργου

##### 5. 1. Η φιλοσοφία της ποίησης, η ποίηση της φιλοσοφίας

Ο Αντώνης Φωστιέρης καταχωρίζεται στους κατ' εξοχήν φιλοσοφικούς ποιητές που στηρίζουν και υποστηρίζουν με έξοχο ποιητικό τρόπο τη φιλοσοφική προοπτική, αναπτύσσοντας την ποιητική ιδέα μέσα από το καλειδοσκόπιο του νου, και, βοηθητικά, του ασυνείδητου. Ο κοινωνούμενος ποιητικός λόγος στο έργο του εμφανίζεται, εν όλω, είτε ως εσωτερική περιπλάνηση είτε ως στοχασμός και διηθείται, ρητά και άρητα, στον χώρο της φιλοσοφίας, νομιμοποιώντας έτσι την άποψη πολλών κριτικών που αποδίδουν στο έργο τον χαρακτηρισμό της

---

275 Βλ. Πυλαρινός, ό.π., σσ. 609-613.

«φιλοσοφικής» ή της «φιλόσοφης» ποίησης.<sup>276</sup> Οι βαθύτερες ρίζες του δεσμού της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη με τη φιλοσοφία εντοπίζονται κυρίως στην προσωκρατική σκέψη η οποία διατρέχει ως υπόγειο νοηματικό ρεύμα σημαντικό μέρος του ποιητικού έργου, ενώ ο φιλόσοφος που εμφανίζεται τακτικότερα στο έργο του ποιητή είναι ο αινιχτής Ηράκλειτος,<sup>277</sup> χωρίς να λείπουν βέβαια οι φιλοσοφικές θεωρήσεις που πηγάζουν από τους Εμπεδοκλή, Ζήνωνα, Μέλισσο ή άλλους μεταγενέστερους εκπροσώπους του φιλοσοφικού λόγου. Παράλληλα, η πρωτοκαθεδρία της φύσης και ο κομβικός ρόλος των θεμέλιων τεσσάρων στοιχείων της, των κοσμογονικών «ριζωμάτων» που συναντώνται σε όλο το πλάτος της ποιητικής γεωγραφίας του Φωστιέρη, η αντιστικτική παράθεση των αντιθέτων,<sup>278</sup> το κενό και το τίποτα, η δημιουργία του κόσμου και του λόγου, είναι στοιχεία που συνθέτουν τον ποιητικό λόγο και «ενώνουν» το ποιητικό κείμενο με την κοσμολογία, τις ποικίλες εκφάνσεις του φυσικού κόσμου, ή τις διαδικασίες της υλικής μεταβολής, συνιστώντας, ταυτόχρονα, ένα συμπαγή φιλοσοφικό πυρήνα που εμπεριέχει, χωρίς αμφιβολία, τον χαρακτήρα της οντολογικής εμβάθυνσης και εμφορείται από την προαιώνια απορία για το τι υπήρχε, πριν από τον πεποιημένο κόσμο, πριν από τη γλώσσα, πριν από τον χρόνο, πριν ακόμη και από το τίποτα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο θεώρησης, η φιλοσοφική διάσταση του εκφερόμενου λόγου συνιστά, κατά το μάλλον ή ήττον, μια απόπειρα θεώρησης του κόσμου, ένα είδος «φιλοσοφικής ποίησης», χωρίς με αυτό βέβαια να εννοούμε ότι ο ποιητής περιπλανάται σε πολύπλοκους φιλοσοφικούς δαιδάλους. Αντίθετα,

---

276 Γράφει ο Σ. Αραβανής (2007): «Ο Φωστιέρης, εν κατακλείδι, φιλοσοφεί ποιητικά ή αλλιώς ποιεί φιλοσοφία. Δεν μένει στο ξύλο, αλλά το ξεφλουδίζει κι ας βρίσκει κάρβουνο. Δανείζομαι εδώ ένα δικό του εξαιρετικό στίχο [...]. Για τον ποιητή Φωστιέρη σημασία δεν έχει μόνο η αίσθηση, η συγκίνηση των πραγμάτων, αλλά και ο στοχασμός τους, η εμβάθυνσή τους. **Δεν τον ενδιαφέρει η ζωή ή ο θάνατος, αλλά το γιατί της ζωής και του θανάτου, η ερμηνεία των χρησμών και όχι οι χρησμοί.** Γι' αυτό και με τα ποιήματά του σκάβει λαγούμια προς την αποκάλυψη της αλήθειας, άλλες φορές της προσωπικής του».

277. Για τη σχέση της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη με την προσωκρατική φιλοσοφία βλ. Loulakaki-Moore, 2016: 91-113. Με παρόμοια θεματική και το άρθρο του Τσελίκη, ο οποίος διερευνά την επίδραση της προσωκρατικής φιλοσοφίας στην ποιητική συλλογή του Αντώνη Φωστιέρη *Τίποτα* (2013), βλ. Τσελίκη, 2018: 124-134.

278. Για το ζήτημα των αντιθέτων παραθέτω ενδεικτικά την άποψη του Β. Χατζηβασιλείου: «[Ο ποιητής] συγγεί τα αντιθετικά ζεύγη (μέρος-όλον, φως-σκοτάδι, ανατολή-δύση, φθινόπωρο-άνοιξη, εγώ-άλλοι), υποδεικνύοντας το βασικό του αξίωμα: Ο χρόνος και οι λειτουργίες του δεν επαναλαμβάνονται γονιμοποιητικά ή έστω μεταμορφωτικά. Ακίνητούν στο μη αναγώγιμο (σε ζωή ή θάνατο) τίποτε». Β. Χατζηβασιλείου, «Άδειος χώρος και ακίνητος χρόνος: Σκοτεινός Έρωτας-Ο διάβολος τραγούδησε σωστά», *Η Αυγή*, 14.1.1986. Και στο Θ. Πυλαρινός (Επιμ.), *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 2017, σ. 219.

μιλώντας για τα μεγάλα θεωρητικά ζητήματα «καταφέρνει να τα κάνει απτά και οικεία. Καταφέρνει επίσης, μιλώντας για τα μικρά και ταπεινά, να τους δίνει μια τέτοια ποιητική λάμψη, ώστε να φωτίζουν βασικές πλευρές της ύπαρξής μας».<sup>279</sup> Παράλληλα, η ρηματοποίηση του φιλοσοφικού στοιχείου γίνεται με τη χρήση ενός ευπρόσιτου γλωσσικού κώδικα που υπηρετεί ωστόσο τη βαθύνοη στοχαστική του εξάρτυση. Σε αυτό το πλαίσιο, ο λόγος αντιπροσωπεύει όχι μόνο ένα ευέλικτο όχημα διεκπεραίωσης σημαινομένων αλλά και το προσωπείο ενός σταθερού, διαχρονικού κειμενικού «Εγώ», κατά μία διαδικασία αυτοαναφορικότητας της γραφής.

Η σύνδεση του ποιητικού κειμένου με τον φιλοσοφικό λόγο και τη φιλοσοφική σκέψη αισθητοποιείται με το πλήθος των διακειμενικών υλικών που εντοπίζονται σε όλο το μήκος του έργου. Οι διακειμενικές αυτές συνάψεις λαμβάνουν τη μορφή είτε άμεσων αναφορών, που μεταγγίζονται ακέραιες, είτε έμμεσων. Χωρία από κείμενα των Πλάτωνα, Παρμενίδη, Μέλισσου, Εμπεδοκλή αλλά και έμμεσες αναφορές στον φιλοσοφικό λόγο (τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, ο κύκλος της ζωής, οι αντιλήψεις για την ύλη, οι αριθμοί) ενισχύουν τη φιλοσοφική βάση του ποιητικού έργου.<sup>280</sup> Η κατίσχυση ωστόσο των αρχών της προσωκρατικής φιλοσοφίας και η επιμονή του ποιητή στις βασικές αρχές της, φέρει τον Ηράκλειτο, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, στην πρώτη γραμμή των φιλοσόφων που άσκησαν ιδεολογική επίδραση στο έργο του Φωστιέρη.<sup>281</sup> Η άποψη του Ηράκλειτου ότι καθετί στη φύση “υπάρχει, υπήρχε και θα υπάρχει”, σε μια αέναη μεταβολή και μεταμόρφωση συναντάται συχνά στο ποιητικό έργο και συναθροίζεται, ως φιλοσοφική εμπειρίωση και συνειδητότητα, με την ιδέα της υλικής αφθαρσίας, της

---

279. Βλ. Ζερβού, 1997: 34. Για τον χαρακτηρισμό της ποίησής του ως «φιλοσοφικής» ο Αντώνης Φωστιέρης (2014: 153-154) δηλώνει σχετικά: « Η στοχαστική χροιά που ίσως έχουν κάποια ποιήματά μου δεν πιστεύω ότι αρκεί για να τους προσδώσει χαρακτήρα φιλοσοφικό. Ούτε φιλοδόχησα κάτι τέτοιο. Αλλού στοχεύει η φιλοσοφία, αλλού η ποίηση: η μια επιχειρεί την αλήθεια στην αντικειμενική της διάσταση, ενώ η άλλη επαφίεται με απόλυτη εμπιστοσύνη στην υποκειμενικότητα, στις παράλληλες ή επάλληλες αλήθειες, που μάλιστα ενδύονται εκουσίως την προβιά του μύθου, δηλαδή του ψεύδους, για να υπάρξουν.[...] Εν δυνάμει, καθένας από εμάς προσεγγίζει αυτά τα θεμελιώδη ζητήματα, άλλος λιγότερο κι άλλος περισσότερο έντονα ή συχνά, ανάλογα με τον ψυχισμό, τιςπίστεις, τις εμμονές και τις φοβίες του. Όσον αφορά μάλιστα την ποίηση, πιστεύω ότι αποτελεί το ιδανικότερο όχημα για τέτοιου είδους εσωτερικές περιπλανήσεις, όπου προχωράς στα σκοτεινά ραβδοσκοπώντας με τη διαίσθηση».

280 Η φιλοσοφική βάση των ποιημάτων ποιητικής εξετάζεται στα επόμενα κεφάλαια της Διατριβής.

281 Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Πυλαρινός, ο οποίος θα αποδώσει την κομβική θέση της ηρακλείτειας φιλοσοφίας στην ποίηση του Φωστιέρη **σε ταύτιση θεωρητικής υφής**. Βλ. Πυλαρινός, ό/π/, σ/ 13.

ύλης που δεν χάνεται: «Τίποτα λέει δεν χάνεται στο σύμπαν/Τίποτα –/ Κι αυτό που υπήρξε κάποτε/ Πάντα θα υπάρχει αλλάζοντας»,<sup>282</sup> αλλά ανακυκλώνεται διαιρεμένη σε πρωτόνια και κουάρκς, ενώ κάθε σώμα προέρχεται από τον μετασχηματισμό των διαφόρων στοιχείων και όχι με παρθενογένεση από την ανυπαρξία:<sup>283</sup>:

Μ' άλλες μορφές περιπλανιούνται τώρα κάπου τα πρωτόνια  
Που έπλασαν τα χείλη του Ομήρου  
Αλλού τα κουάρκς από τα δάχτυλα του Μπαχ  
Κι ίσως στο μήλο τούτο που δαγκώνεις λαίμαργα  
Να 'χει απομείνει κάτι απ' το μήλο του Αδάμ  
Κάτι απ' του Νεύτωνα  
Κάτι από κείνο του Γουλιέλμου Τέλλου

(ΘΟΔ-Α 404)

Φιλοσοφικής τάξεως, περί ύπαρξης ή μη του θείου είναι και ο διάχυτος αγνωστικισμός του ποιητή που έλκει την ιδεολογική του βάση από τον Πρωταγόρα: «Το πιο κοινότοπα σοφό/ Το είπε ο Πρωταγόρας:// “Περὶ θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι/Οὐθ’ ὡς εἰσὶν/ Οὐθ’ ὡς οὐκ εἰσὶν” – / Ούτε αν υπάρχουν ξέρω/ Ούτε αν δεν».<sup>284</sup> Με διάχυτη ειρωνεία στο ποίημα «Ουκ έχω εἰδέναι» προβάλλεται η αποτυχία της κοσμικής θεολογίας να προσφέρει απαντήσεις στα ερωτήματα για τη δημιουργία του κόσμου.

Ὡς βαθύτατα Κρατυλική<sup>285</sup> εμφανίζεται στο έργο η αντίληψη του ποιητή για την έννοια των ονομάτων και της γλώσσας. Στο ποίημα «Αρχή ασοφίας», τίτλος που

---

282 (Ττ7-Α 332).

283 Παρόμοια και στο ποίημα «Η διανομή» (Ττ7-Α 346): «Μια κατσαρίδα./ Μ' απρόσμενη ετοιμότητα/ Κι από ένστικτο/ Τη ρίχνω χάμω αστραπιαία, τη συντρίβω». Εδώ, η εικόνα της νεκρής κατσαρίδας ενεργοποιεί διαδοχικούς συνειρμούς: ο ποιητής σκότωσε την κατσαρίδα, η οποία έχει χαραγμένο στο κύτταρό της την πείνα για σκουλήκι. Και το σκουλήκι, «Που στο κύτταρο/ Έχει κι εκείνο/ Χαραγμένο ανέκκλητα/ Να με βοσκήσει/ Κάποτε/ Στο χώμα», γίνονται **οι κρίκοι μιας μακάβριας αλυσίδας θανάτου**.

284 (ΘΟΔ-Α 411).

285 Βλ. Πλάτων, *Κρατύλος*, 402a Γράφει σχετικά ο Μ. Cazzulo: «Με αναζήτηση κρατυλικής υφής, η αποκάλυψη ότι κάθε ον προσπορίζεται τον ήχο που δυνάμει το χαρακτηρίζει. Όμως, **ενώ στον Κρατύλο ο Πλάτων προσεγγίζει το θέμα με καθαρά θεωρητική οπτική, ο Φωστιέρης ζητάει να απελευθερώσει το κρυμμένο νόημα των πραγμάτων, σκίζοντας το φωνητικό κάλυμμα που τα περιβάλλει, ταξινομώντας τις λέξεις με σχεδόν επιστημονική ακρίβεια**. Λες και το όνομα που προσδιορίζει κάθε αισθητή πραγματικότητα σχηματίζει ένα είδος πέπλου γύρω από το αντικείμενο που μας εμποδίζει να φτάσουμε στην καρδιά, να ανασύρουμε στο φως την αρχέγονη παρθενική του ουσία [...]. Βλ. Cazzulo, 2000: 7.



προκύπτει από τροποποίηση της γνωστής φράσης του Αντισθένη: «Αρχή σοφίας ονομάτων επίσκεψις»,<sup>286</sup> ο ποιητής γνωστοποιεί τις γνωσιοκεντρικές απόψεις του για την ουσία των όντων. Οι λέξεις είναι η «φυλακή» των εννοιών, εγκλωβίζουν τις έννοιες, και ο ποιητής παρακαλεί για την «απελευθέρωσή» τους από τον τύραννο της γλώσσας, ώστε να γίνει ορατή η ουσία των πραγμάτων.<sup>287</sup>

Αχ δώσε μας

Τη χάρη της ανωνυμίας. Κύριε,

Σύντριψε τώρα διαπαντός τον τύραννο της γλώσσας και  
άφησε

Να ξεχθούν τα σωθικά των όντων μαιίνοντας

Ταυτότητες και ονόματα.

[...]

Κι όταν αγγίζεις αίσθημα

Να είναι σάρκα μόνο, σάρκα που ερωτεύεται

Χωρίς τη χρεία του έρωτα

Χωρίς καμία προπαιδεία συνειρμών.

Χωρίς τ' αχρεία εκείνα ρουλεμάν

Της ομιλίας.

(ΣΑΠ-Α 228)

---

286. Στον στοχασμό του Αντισθένη θεμελιώδη σπουδαιότητα έχει η στενή συνάφεια πράγματος και λέξης. Η πνευματική του δημιουργία απλώνεται και πέρα από την ηθική, μέσα από τις προσπάθειές του να αποσαφηνίσει τη σχέση γλώσσας και αντικειμένου. Με το βασικό του αξίωμα, «*ἀρχή παιδεύσεως ἢ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις*», κάνει λόγο για τον *οἰκείο λόγο* και διερευνά πτυχές της λογικής θεωρίας του ορισμού. Η μελέτη των ονομάτων είναι η αρχή της σοφίας, γιατί μας δίνει τη δυνατότητα πρώτα να ονοματίσουμε το κάθε ξεχωριστό πραγματικό αντικείμενο και έπειτα να το γνωρίσουμε. Από τη στιγμή που ένα όνομα αντιστοιχεί πάντοτε σε κάτι αληθινό, σε ένα ον, και δεν υπάρχει όνομα ψευδές, γνωρίζοντας τα ονόματα αποκτούμε και γνώση των πραγμάτων. Βλ. Σκουτερόπουλος, 1987: 20-21.

287 Η Κ. Αγγελάκη-Ρουκ γράφει σχετικά: «Έχω την εντύπωση πως σ' αυτό το ενεργοποιό σκοτάδι που απλώνεται στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη όλο και μεγαλύτερη θέση –ιδιαίτερα στην *Πολύτιμη Λήθη*– κατέχει η γλώσσα. Αλλά και στο *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* εκφράζει μια λαχτάρα, πόθο θα 'λεγα, για την ανωνυμία. Εισχωρώντας στην ανωνυμία –που είναι το σκοτάδι της γλώσσας, αφού καμιά λέξη δεν δημιουργεί την αναγνωρίσιμη ταυτότητα των πραγμάτων– ψάχνει την αόρατη σημασία της». Βλ. Αγγελάκη-Ρούκ, 2006: 56.

Και μετά τον Πλάτωνα ο Αριστοτέλης κάνει αισθητή την παρουσία του με ποικίλες προβολές στη φιλοσοφική σκέψη του ποιητή. Εμφανές διακείμενο αποτελεί ο τίτλος του ποιήματος «Όργανο»,<sup>288</sup> που παραπέμπει στο «Όργανο» του Αριστοτέλη,<sup>289</sup> έργο-επιτομή της αριστοτελικής φιλοσοφίας, το οποίο είναι ένα πλήρες φιλοσοφικό σύστημα, την πρώτη συνεκτική θεωρία που ερμηνεύει κάθε πλευρά της πραγματικότητας. Στο ποίημα προβάλλει η έννοια του Ανώτατου όντος το οποίο βρίσκεται σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «στην περιφέρεια του κόσμου», είναι το κυρίως ον, είναι το «πρῶτον κινουῦν ἀκίνητον»,<sup>290</sup> στοιχείο που στη χριστιανική θεολογική αντίληψη ταυτίζεται με τον Θεό.

Όσο –ανέκαθεν– κι αν γνώριζα πως τα επουράνια  
Είναι μονάχα οφθαλμαπάτη της ψυχής  
Μια κολασμένη περιέργεια με κατέτρυχε  
Περί την αγιότητα.

(ΣΑΠ-Α 256)

Περνώντας από την αρχαία ελληνική στη ρωμαϊκή φιλοσοφία, γίνεται εμφανής στο έργο η επίδραση της σκέψης του φιλόσοφου αυτοκράτορα Μάρκου Αυρήλιου. Το ποίημα «Εις εαυτόν», με τίτλο που δανείζεται ο ποιητής από το έργο του Μάρκου Αυρηλίου *Τὰ εἰς ἑαυτὸν*, το οποίο γράφτηκε γύρω στο 170 μ.Χ. και εντάσσεται στην παράδοση της στωικής φιλοσοφίας, ο Φωστιέρης «μεταποιεί» τον φιλοσοφικό λόγο σε ποιητικό:

Αφού κι εμένα ακόμα που το έγγραψα  
Πριν δεκαοχτώ αιώνες  
–Θραύσμα στοχασμού  
Ἡ στωικό παράγγελμα

---

288 (ΣΑΠ-Α 256-257).

289. Η «θεωρία της γνώσης» του Αριστοτέλη συμπυκνώνεται στις πραγματείες που συναπαρτίζουν το *Όργανον*. Οι συγκεκριμένες πραγματείες ονομάστηκαν *Όργανον* επειδή η λογική θεωρήθηκε ως μέθοδος ή αγωγή χρήσιμη, ως εργαλείο σε όλες τις έρευνες, ανεξαρτήτως του αντικειμένου τους. Πρόκειται για τις εξής: "Περί Ερμηνείας", "Κατηγορίαι", "Αναλυτικά Πρότερα", "Αναλυτικά Ὑστερα", "Τοπικοί και Σοφιστικοί Ἐλεγχοί".

290. Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, Λ 8, 1073a 26-39.

Εις εαυτόν, ας πούμε–  
Καθόλου δεν μου πέρασε απ' τον νου  
Πως θα μπορούσε κάποτε  
Να συγκινήσει ως ποίημα.

(ΤτΤ-Α 335)

Η κατεύθυνση του ποιητικού λόγου προς τη φιλοσοφία αναδεικνύει ένα προσωπικό σύστημα, μια γενικότερη αντίληψη του ποιητή για τη ζωή και τη βαθύτερη ουσία<sup>291</sup> των πραγμάτων. Ο Φωστιέρης συναιρεί τη φιλοσοφία με την κοσμολογία και την ενόραση με τη θετικίζουσα γνώση, και επιχειρεί μια ποιητική «[...] περιπλάνηση στα σκοτεινά και τα ημιφώτεινα τοπία της ύπαρξης, εκεί όπου το αόρατο κυοφορεί αδιάκοπα το ορατό, το ανύπαρκτο φωλιάζει ή και ορμά στο πραγματικό, το Όλο γεννιέται από το υποθετικό Μηδέν», και όλα τα παραπάνω ενθυλακώνονται και συνυπάρχουν μέσα σε ένα φαντασιακό χάος, που υπερβαίνει, σαφώς, τα χωρικά και αντικειμενικά αντιληπτά όρια, δημιουργώντας μια κατάσταση πλήρους αναρχίας, όπως φαίνεται στο ποίημα «Ελπίζω»:

Σ' ένα υπέρτατο  
Μηδέν  
Που στρόβιλος  
Θα ξεριζώσει  
Ακέραιο το  
Σύμπαν  
Και άναρχο  
Θα ξεχυθεί απ' τα  
Σπλάχνα του το  
Χάος.

(ΤτΤ-Α 349)

---

291 Βλ. Γκολίτσης, 2017: 247.

Δίπλα στο χάος, το κενό, το τίποτα και το μηδέν, επαναλαμβανόμενα θεματικά μοτίβα, συνενώνονται ισότιμα σε έναν αγεωγράφητο ορίζοντα, ως *prima inter pares*, ανατρέποντας την προσδοκία της παραδείσιας και σωστικής Εδέμ, εξοστρακίζοντας, χωρίς δισταγμό, τη μετά θάνατον παραμυθία. Στο ποίημα «Τίποτα δεν είναι Τίποτα» γράφει ο ποιητής:

Αν το κενό  
Ποτέ δεν ήτανε κενό  
και τίποτα  
δεν χάνεται  
στο Τίποτα,

Τότε λοιπόν  
Αδήριτα  
(Μην απατάσθε – αδήριτα)  
Θ' απαγγελθεί απ' το Ανώτατο  
Η εσχάτη των εσχάτων  
Για όλους μας:

Ισόβια μετά θάνατον.

Πολύ σωστά το ακούσατε:  
Ίσόβια μετά θάνατον.  
[...]  
Εκτοπισμένοι  
Απ' την Εδέμ  
Του Μηδενός.

Αιώνιοι κάτοικοι  
Στο ανελέητο Κάτι.

(ΤτΤ-Α 333)

Αν λοιπόν η φιλοσοφία κατέχει ή πολιορκεί την αλήθεια,<sup>292</sup> η ποίηση του Φωστιέρη συγκλίνει με τη φιλοσοφία ως προς την αναζήτηση της αλήθειας και της αρχετυπικής ουσίας των όντων, δεξιώνεται την οντολογική σκέψη για το σύμπαν και το άπειρο, το χάος, το κενό, το τίποτα, την ύλη, τη γέννηση της γλώσσας, τον ρουιν του χρόνου. Η σύγκλιση αυτή δημιουργεί ένα δυναμικό ποιητικό-στοχαστικό πεδίο, εντός του οποίου το βάρος της φιλοσοφίας και το υπερβολικό της κύρος «αντισταθμίζεται διαλεκτικά, καθώς δεν πρόκειται για αντιπαράθεση της ποιητικής σκέψης προς τη φιλοσοφική αλλά για συνύπαρξη και σύνθεσή τους».<sup>293</sup> Το ποιητικό έργο δεξιώνεται το φιλοσοφικό στοιχείο σε μια αρμονική σύζευξη. Και μολονότι τα ποιητικά κείμενα εμφανίζονται σχεδόν γεγυμνωμένα από την περιπτωσιολογία του κοινωνικού περίγυρου, η κατάργηση του κοινωνικού εντείνει την επαφή με το «συμπαντικό», προβάλλοντας μια εμπειρία υπερκοσμική.<sup>294</sup> Υπό αυτήν την έννοια, το ποιητικό έργο αναζητά να φωτίσει το υπεραισθητό, αλλά και να περιγράψει εντέλει ένα «σύμπαν σχεδόν φαντασιακό, έναν κόσμο σχεδόν μηδενικό, πλασμένο από κενό, φτιαγμένο από άπειρα, διαδοχικά, μαγευτικά τοπία του Τίποτα»<sup>295</sup>).<sup>296</sup>

## 5. 2. Ο ψίθυρος του θανάτου

«Και τα νεκροταφεία –βέβαια– είναι νεκροταφεία/Κι ας λεν οι άλλοι ότ' είν' αεροδρόμια»

Στη θεματική συναρμολόγηση του ποιητικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη, εξίσου ορατή με τη φιλοσοφική βρίσκεται η θεματική του θανάτου. Το σύνολο της φωστειρικής ποίησης κινείται πάνω στις «ράγες» του θανάτου, της ανυπαρξίας και του πένθους, διαπίστωση εμφανής ακόμη και από τους τίτλους των περισσότερων

---

292 Σε ομιλία του ο Αντώνης Φωστιέρης δηλώνει σχετικά για τη σχέση Ποίησης-Φιλοσοφίας: «Νομίζω ότι πίσω από το κάθετί, πίσω από κάθε σκέψη μας, ακόμη και πίσω από κάθε αίσθημά μας, υπάρχει πάντα ο φόβος της απώλειας. Όπως κάθετί σέρνει μαζί του και το αντίθετό του –ο άγγελος προϋποθέτει τον διάβολο, το άσπρο προϋποθέτει το μαύρο–, έτσι και κάθε σκέψη, κάθε χαρά της ζωής, εμπεριέχει πάντα και τον φόβο της απώλειάς της. Και **αν η Φιλοσοφία, κατά τη γνωστή πλατωνική ρήση, είναι μελέτη θανάτου, θα έλεγα ότι η Ποίηση είναι μια διαρκής μελέτη ζωής**». Απόσπασμα από την κοινή συνέντευξη του Αντώνη Φωστιέρη και του ποιητή Κυριάκου Χαραλαμπίδη στους φοιτητές του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας του ΕΚΠΑ, σε εκδήλωση με θέμα «Ποίηση και Μεταφυσική» και στο πλαίσιο του μαθήματος «Συγκριτική Θρησκευτική Λογοτεχνία». Τον συντονισμό της συνέντευξης είχε η Αναπληρώτρια Καθηγήτρια και Αντιπρόεδρος του Τμήματος Κίρκη Κεφαλέα. Βλ. Φωστιέρης-Χαραλαμπίδης, 2018α. (Η απομαγνητοφώνηση δική μας).

293 Βλ. Αγγελίδη-Spinedi, 2000: 109.

294 Βλ. Μακρίδου, 2021ε: 96.

295 Βλ. Χατζηβασιλείου, 2020: 161.

296. Βλ. Φωστιέρης, 2014: 161.

συλλογών, άλλοτε «μετωπικά», όπως είναι *Το θα και το να του θανάτου*<sup>297</sup> (1987) ή ο *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), και άλλοτε υπαινικτικά και μετωνυμικά, όπως ο *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981), *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1989), η *Πολύτιμη Λήθη* (2003), τα *Τοπία του Τίποτα* (2013). Ο νυγμός του θανάτου, που διαχέεται σε όλο το εύρος του ποιητικού έργου με ποικίλες μορφές, ανοίγει ένα ευρύ πεδίο θεματικών προβολών: η λήθη, ο διάβολος και ο άγγελος, το Τίποτα, ο έρωτας του σκοτεινού, ο κύκλος της ζωής των φυτών και των ζώων, όλα σταθερά και με συνέπεια αποτελούν τακτικούς προμηθευτές ποιητικών στοχασμών. Δίπλα στα παραπάνω το σκοτάδι,<sup>298</sup> ως μαγνάδι θανάτου, καλύπτει τον έσω κειμενικό χώρο της ποίησης του Φωστιέρη,<sup>299</sup> ιχνογραφώντας τις ορίζουσες της απώλειας και του τέλους, που προβάλλουν ως σταθεροί άξονες πάνω στους οποίους «συντελείται μία ατέρμων βιωματική, εννοιολογική και εκφραστική πολυμορφία, που λειτουργεί ως καθοριστική συνθήκη του ύφους [...]. Στην ποίηση του Φωστιέρη, όπου “ ανέσπερο λάμπει το σκοτάδι”, η παρουσία του θανάτου είναι καθολική και φυσικά ιδιόρρυθμη».<sup>300</sup> Υπό αυτήν τη συνθήκη η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη μπορεί να ιδωθεί ως μία διαρκής υπόμνηση θανάτου, όπου το μαύρο και το πένθος παράγονται και αναπαράγονται αλλά και ως «μια διερώτηση, ένας στοχασμός εν εξελίξει, ένα εγχείρημα να λυτρωθεί ο ποιητής από κάθε ψευδαίσθηση και να προσεγγίσει μια αλήθεια απτή».<sup>301</sup> Τι σηματοδοτεί ωστόσο η επιμονή στο θέμα του θανάτου; Είναι ο θάνατος στην ποίηση του Φωστιέρη

---

297 Ο Γ. Μαρκόπουλος (1997: 20) σε κριτική του για τη συλλογή αυτή θα επισημάνει: «Το θα και το να που ψιθυρίζει ο θάνατος, είτε ως απειλή είτε ως υπόσχεση, παραπέμπει μονίμως σε ένα μέλλον, που μπορεί να είναι αόριστο, αλλά ταυτοχρόνως είναι και απόλυτα οριστικό. Ολόκληρη η ανθρώπινη παρουσία, μέσα στο χρονικό άπειρο, περιβάλλεται από έναν ωκεανό ανυπαρξίας και θανάτου, σαν νησίδα η οποία περιβρέχεται από κύματα αφανισμού, με τον ίδιο ανάλογο τρόπο που και ο λόγος περιβάλλεται από ένα αχανές διάστημα σιωπής, ενώ ταυτόχρονα αντλεί νόημα από αυτό».

298 Σχετικά με το σκοτάδι στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το φαινόμενο μιας ιδιόμορφης «φωταύγειας» που το συνοδεύει: «Σκοτάδι αστραφτερό καθρέφτη μου/ Μέσα σου ανοίγονται χιλιάδες δρόμοι/ [...] Σκοτάδι εκτυφλωτικό μου φως» (ΣΕ-Α 42), ή: «[...] Περπάτησα ως εκεί που το σκοτάδι/ Πυκνό απ’ τα φώτα του ανοίγει σε σκοτάδι» (ΣΕ-Α 43), ή: «Αφρός σκοτάδι κι αίμα χύνεται απ’ το φως» (ΣΕ-Α 50), ή: «Κι εκεί που ανοίγοντας την πόρτα βρήκαν το άπειρο/ Ένα σκοτάδι πιο λαμπρό τούς οδηγούσε» (ΣΕ-Α 55), ή: «Τι δροσερό σκοτάδι τι ερμιά/ Η νύχτα η μέρα σου το λαμπρό μεσημέρι» (ΣΕ-Α 60), ή: «Στο απόλυτο σκοτάδι του λευκού» (ΘΝΘ-Α 171).

299 Ο Γ. Παπαντωνάκης καταγράφοντας στην ερευνητική του εργασία για το έργο του Α. Φωστιέρη την ποσοτική παρουσία των χρωμάτων, κάνει λόγο για το σημαντικό προβάδισμα της χρωστικότητας του μαύρου. Βλ. Παπαντωνάκης, 2000: 95-103.

300 Βλ. Σόρογκας, 2021: 48.

301 Βλ. Volkovitch, 2017: 378.

εμμονή, λαγνεία, ή ενδογενές στοιχείο; Αναμφίβολα ο προβληματισμός που εγείρει ο κοινοποιούμενος στοχασμός του ποιητή, με την οντολογική του καταβύθιση στο σκοτάδι της ύπαρξης και της ανυπαρξίας, καθώς κινείται κυκλοτερώς γύρω από το αναπάντητο ερώτημα της «μετάβασης» αλλά και της θέσης του ανθρώπου μες στο παντοδύναμο σύμπαν, κινητοποίησε την κριτική κοινότητα, ενώ δεν άφησε αδιάφορη ούτε την ομήγυρη των ομοτέχνων, που, αμφότερες, αναγνώρισαν τον «θανατοκεντρικό» προσανατολισμό του ποιητικού έργου και έσπευσαν να καταθέσουν σημαντικό αριθμό σχετικών κριτικών κειμένων.<sup>302</sup>

Σταχυολογώντας σχετικά χωρία, από το πλήθος των δημοσιευμένων κριτικών κειμένων, παραθέτουμε ενδεικτικά σχόλια. Ο Φραγκόπουλος<sup>303</sup> (1988) χαρακτηρίζει την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη «πεισιθανάτια μέχρι καταφατικής χαράς», ενώ ο Cazzulo θα διατυπώνει την άποψη ότι ο θάνατος στο ποιητικό έργο του Φωστιέρη «δεν αντιπροσωπεύει ένα τρομακτικό και αναπόφευκτο συμβάν της ανθρώπινης ζωής, ούτε κάποιο μεταφυσικό μυστήριο, αλλά είναι, απλούστατα, καθημερινό γεγονός που γίνεται αποδεκτό με στωική συμμόρφωση στις θεϊκές βουλές. Είναι η διάρκεια και, παράλληλα, η στιγμή που συμπυκνώνει τον χρόνο στην σφαιρικότητά του, καταργώντας παρόν και μέλλον, στη διάσταση “Όπου παρόν/ Σημαίνει απλώς το παρελθόν του μέλλοντος/ Ή, πιο σωστά, το μέλλον ενός άλλου παρελθόντος”»,<sup>304</sup> θέση με την οποία συμπίπτει και η άποψη της Λουίζας Χριστοδουλίδου η οποία γράφει: «Ο ποιητής με νηφαλιότητα θιβητανική προβάλλει τον θάνατο ως φυσικό συμβάν της ζωής, διαρρηγνύοντας την αναγνωστική αμεριμνησία, ψηλαφώντας την απροσδιόριστη ουσία του συνειδέναι, σαλπίζοντας ακουσίως, ίσως και συνειδητά, μια πρόταση βιοτικής εγρήγορσης για τον αναγνώστη που τυρβάζει αδιάφορα».<sup>305</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Κ. Κοψάρη, ο οποίος ερμηνεύει τον «σκιοφωτισμό» του θανάτου στο έργο του Φωστιέρη ως έντονα οντολογική αναμέτρηση, ένα παιχνίδι με τα ακραία όρια της ύπαρξης, ως δίπολο που αφορά τόσο στο τέλος του επίγειου όσο και στην αρχή του επέκεινα, στοιχείο που διοχετεύεται στον αναγνώστη μέσα από το φίλτρο

---

302 Ενδεικτικά αναφέρουμε ονόματα ποιητών/τριών που έγραψαν κριτικά κείμενα για την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη: Τ. Λειβαδίτης, Ν. Βαλαωρίτης, Τ. Πατρίκιος, Κ. Δημουλά, Στ. Βαβούρης, Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Κ. Χαραλαμπίδης, Γ. Βαρβέρης, Γ. Μαρκόπουλος κ.ά.

303 Φραγκόπουλος, 1988.

304 Βλ. Cazzulo, 2000: 113.

305 Βλ. Χριστοδουλίδου, 2021: 151.

μιας ιδιότυπης φιλοσοφικής βιβλικότητας.<sup>306</sup> Ο Μαγκλίνης, σε εισήγησή του για την απονομή του Βραβείου Ποίησης του περιοδικού *Διαβάζω* στον Φωστιέρη, εντοπίζει την ισχυρή θεματική παρουσία του θανάτου, στις διάφορες παραλλαγές και συνδηλώσεις της, ως μια πολυεπίπεδη, ποιητική απόδοση του απευκταίου, του κενού και της απώλειας.<sup>307</sup> Ο Γ. Στρούμπας<sup>308</sup> στρέφει την κριτική του ματιά στη σχεσιακή λειτουργία θανάτου-ποίησης και διαπιστώνει ότι ο ποιητής αποσειεί κάθε αφελή πεποίθηση περί αθανασίας μέσω της ποίησης, καθώς ο αναπότρεπτος θάνατος σηματοδοτεί τη ματαιότητα κάθε δραστηριότητας, πολύ περισσότερο κάθε λόγου. Ο Ε. Γαραντούδης θα προβάλει μια άλλη διάσταση, εκ διαμέτρου αντίθετη από την προηγούμενη, που αφορά στη σύνδεση της ιδέας του θανάτου με τη συγγραφική πράξη. Γράφει σχετικά: «Η άρθρωση του ποιητικού λόγου για τον θάνατο, που προϋποθέτει τη διατήρηση της ίδιας απόστασης από αυτόν και από τη ζωή, θέτει το ποιητικό υποκείμενο σε ένα μεταιχμιακό σημείο το οποίο επιτρέπει τη θέαση του θανάτου εν τη απουσία του, αλλά και υπαγορεύει την αποχή από τη ζωή. Αυτή η αποφασισμένα ενδιάμεση θέση και στάση οδηγεί στην παρότρυνση: “Πάρε λοιπόν το μολύβι του Τίποτα”. Έτσι, η ποιητική πράξη ορίζεται ως εξουδετέρωση κορυφαίων αντιθέσεων, ως συναίρεση της ζωής με τον θάνατο».<sup>309</sup> Μιαν αυθεντική ερμηνεία για την επιλογή και την επιμονή στο θέμα του θανάτου δίνει ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του:

**Την κάθε μέρα που ζούμε την έχουμε κλέψει από τον θάνατο.** Η συχνή, είτε ρητή είτε υπόρρητη, αναφορά και επαναφορά του θανάτου σ' ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ποιητικής μου εργασίας, από αυτή την αφετηριακή αντίληψη ξεκινάει. Ούτως ή άλλως, ο θάνατος βρίσκεται έξω από την όποια δυνατότητα βίωσής του, εφόσον δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός από τις ανθρώπινες αισθήσεις, και μόνο το φάντασμά του είναι αυτό που διαχρονικά μάς εκφοβίζει. Στην περίφημη Επιστολή προς Μενοικέα οι παρατηρήσεις του Επίκουρου είναι καταλυτικές: “ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδήπερ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὦμεν, ὁ θάνατος οὐ

---

306 Βλ. Κοψάρης, 2021.

307 Βλ. Μαγκλίνης, 2004: 53.

308 Βλ. Στρούμπας, 2007: 136

309 Βλ. Γαραντούδης, 2000: 49.



πάρεστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῆ, τόθ' ἡμεῖς οὐκ ἔσμέν” (: “ο θάνατος δεν μας αφορά, γιατί, ὅσο εμεῖς υπάρχουμε, ο θάνατος απουσιάζει, και, ὅταν ο θάνατος εμφανίζεται, τότε απουσιάζουμε εμεῖς”). Μια τέτοια αἴσθηση νομίζω ὅτι διατρέχει και τα ποιήματά μου – η ἔμμεση υπόμνηση του τέλους, που ενισχύει την ὑψιστη σημασία, τη συγκίνηση, την ένταση της ἴδιας της διαδρομής. Και, για να απαντήσω στην αρχική σας ερώτηση, χωρίς καμιάν απολύτως διάθεση λογοπαιγνίου ἢ υπεκφυγής, θα ἔλεγα ὅτι την ποίησή μου τη χαρακτηρίζει ἕνας αισιόδοξος πεσιμισμός, με ὅ,τι ακριβῶς σημαίνει αυτό στην κυριολεξία του.<sup>310</sup>

Σε ὅ,τι αφορά στη θεματική του θανάτου μέσα στο συνολικό ἔργο, ενδιαφέρον ἔχει η εξέταση των ὄψεων που αυτή λαμβάνει. Πρωτίστως, η παρουσία αυτή θεμελιώνεται εννοιολογικά πάνω στη θεματική του χρόνου, με τη βαθμίδα του παρόντος να καταλύει το αβέβαιο μέλλον και να αναδεικνύει την ὑψιστη αξία της επίγειας ζωής, καθῶς τα πάντα «εκβάλλουν» στον θάνατο, ο οποίος εμφανίζεται ως η μόνη βεβαιότητα, ἄποψη που εντοπίζεται σε αρκετά ποιήματα, ὅπως στο «Λογική εἶσαι το τέλος»: «Ἐνα πουλί φτεροκοπώντας ξέφρενα προειδοποιεῖ/ – Ο θάνατος ἔτσι κι αλλιῶς βέβαια περιμένει – / Και τι προειδοποιεῖ τι ξέρει τι μπορεῖ να πει»<sup>311</sup> ἢ στο ποῖημα «Η κόλαση της αμφιβολίας», ὅπου μέσα από τη φωνή του Διαβόλου, δηλώνεται: «Η μόνη βεβαιότητα εἶν' ο θάνατος –/ Γι' αυτό θριαμβεύω ἀπάνω στον Θεό».<sup>312</sup>

Η παρουσία του θανάτου, που διαχέεται στο ποιητικό, ἔργο μέσω της εμπεδωμένης αντίληψης του ανεπίστρεπτου χρόνου, ανανοηματοδοτεῖ και εξομοιώνει την έννοια του μέλλοντος με το Τέλος, το οποίο αποκτά διαστάσεις ρήγματος, το ρήγμα του τέλειου χωρισμού,<sup>313</sup> και ταυτίζεται με την ιδέα του επικείμενου:

Από τώρα στον μέλλοντα χρόνο μου ἔχω πεθάνει  
Νεκρός δροσερός στα σκοτάδια μου εἶμαι

---

310 Βλ. Φωστιέρης, 2020δ.

311 (ΣΕ-Α 97)

312 (ΔΤΣ-Α 148).

313 (ΘΝΘ-Α 190).

Όχι “Λήθη”, “Ανάμνηση”, “Αλήθεια”  
“Θα σκεφτώ”, “Θα σου πω”, “Δεν το ξέρω”  
“Σ’ αγαπώ”, “Έως πότε”, “Ποτέ”  
Όχι “Ναι”, όχι “Όχι”

(ΣΕ-Α 79)

Σε αυτήν τη χρονική αντιστροφή, εκτός από το μέλλον. καταλύεται μεθοδικά και στοχευμένα και το παρελθόν (Θυμάμαι τις μέρες που είδα θυμάμαι βεβαίως/ Τον αιφνίδιο θάνατο./ Ήταν πριν γεννηθώ. Πριν γεννήσω./ Πολύ πριν την απάτη πολύ πολύ/ Πριν),<sup>314</sup> με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται ως μόνη εναπομείνασα χρονική βαθμίδα το παρόν, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Β. Χατζηβασιλείου, συμπυκνώνει και παγιδεύει το παρελθόν και το μέλλον, ενώ αναδεικνύεται ως ο μοναδικός χώρος και χρόνος που είναι προσπελάσιμος, όταν «όλα είναι έτοιμα να πεθάνουν ή έχουν ήδη αρχίσει να πεθαίνουν».<sup>315</sup>

Αφού για όλους είναι ίσο το παρόν  
Ίδιο θα είναι συνεπώς αυτό που χάνουμε:  
Το στιγμιαίο.  
Δεν γίνεται να χάσουν ούτε παρελθόν  
Ούτε και μέλλον. Άλλωστε  
Πώς θα γινότανε να χάσουν κάτι  
Αν δεν το έχουν;

(ΤΤΤ-Α 334)

Σχετική με τον χρόνο εμφανίζεται και η έννοια της αιωνιότητας η οποία αποτελεί τον αντίθετο πόλο του θανάτου. Η αιωνιότητα, βέβαια, δεν παρουσιάζεται στο ποιητικό έργο ούτε ως πίστη σε ένα μετα-ιστορικό χρόνο που θα προστατεύσει τον άνθρωπο από την οδύνη του θανάτου, ούτε ως λόγος ενθάρρυνσης και παραμυθίας, αλλά, είτε ως πλατωνική ιδέα είτε ως χριστιανική θεολογική παραμυθία, η αιωνιότητα λαιδορείται και σαρκάζεται: «Πόσο στ’ αλήθεια βαρετή/

---

314 (ΣΕ-Α 70).

315 Βλ. Χατζηβασιλείου, 2020: 27.

Ολόκληρη αιωνιότητα./ [...] Χωρίς τον φόβο/ Ενός ανέκκλητου θανάτου»<sup>316</sup> ή «Η αιωνιότητα πεθαίνει από ανία/ Έχοντας ξεπεράσει τον εαυτό της χρόνο/ Δεν έχει φόβους να τη ζουν δεν έχει εκπλήξεις/ Ούτε ένα θάνατο που να την συντηρεί».<sup>317</sup> Ταυτίζεται ωστόσο με τη διάρκεια της ζωής του ανθρώπου, με τη συνεχή υπενθύμιση ότι ο βιωμένος χρόνος είναι μια μικρή αιωνιότητα μέσα στο απέραντο συμπαντικό γίγνεσθαι:

Έτσι λοιπόν χωρέσανε στα μάτια σου τόσες κοινές  
ασήμαντες εικόνες  
Ποιος θα' χει χρόνο κάποτε να βυθιστεί στη λίμνη  
μιας ανάμνησης  
Η αιωνιότητα κρατάει τόσο λίγο

(ΘΝΘ-Α 169)

Παρόμοια στο ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας» ο ποιητής γράφει:

Αφού, όσο ξέρω, δεν υπάρχει ακόμα η συνταγή  
Να φτιαχτεί μια στιγμή διαρκείας. Τι άπληστοι  
Σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι  
Μες στη φιλαργυρία μας. Ποιος θα πιστέψει άραγε  
Πως σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί

(ΘΝΘ-Α 177)

Ως αντίδοτο στην ιδέα της αιωνιότητας που δεν μπορεί να αντισταθμίσει το απευκταίο του θανάτου, ο ποιητής θα αντιτάξει, μόλις στην τελευταία του συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020) και στο ομώνυμο ποίημα, μια «τεχνητή αιωνιότητα»:

Όμως το φως του ήλιου ο έρωτας  
Οι τρίλιες τ' αηδονιού η πανσέληνος  
Είναι κτερίσματα για τον νεκρό που επέζησε

---

316 (ΘΟΔ-Α 408)

317 (ΜΤ-Α 43).

Αυτόν που πέθανε νοερά  
Κι ανέστη ολόχαρος  
Με μια πλημμύρα ευγνωμοσύνης σκύβοντας  
Πάνω απ' τον άγνωστο εαυτό του  
Ανέστιος  
Να προσκυνάει λατρευτικά  
Το εικόνισμα κάθε στιγμής  
Το κάθε κλικ δευτερολέπτου, ανοίγοντας  
Μια τεχνητή αιωνιότητα  
Μες στο πεπερασμένο.

(ΘΟΔ-Α 416)

Εδώ, παρατάσσοντας τα δώρα της φύσης και της ζωής (ήλιος, έρωτας, τρίλιες του αηδονιού, πανσέληνος) ο Φωστιέρης θα μιλήσει για την αναγκαιότητα του πρώτου θανάτου, του εκούσιου θανάτου, που δεν είναι άλλος από τον θάνατο του παλιού εαυτού, αυτού που θα εκλείψει, όταν ο θνητός αρχίσει να λατρεύει, με μανία φανατικού εικονολάτρη, το εικόνισμα κάθε στιγμής. Η εσωτερική αυτή μεταστροφή είναι που θα χαράξει τελικά τον δρόμο προς την τεχνητή αιωνιότητα. Γράφει σχετικά ο Πυλαρινός: «Η εξιχνίαση του τέλους δεν καταργεί απλώς τη θανατοφοβία· επισημαίνει το ανεπανάληπτο δώρο της ζωής την οποία αισθάνεται ο ποιητής ως βαθιά βίωση και απόλαυση της στιγμής, μηδενίζοντας την προσδοκία μιας πεπονημένης αιωνιότητας».<sup>318</sup> Σε συνάρτηση με τα παραπάνω φαίνεται ότι ο θάνατος στην ποίηση του Φωστιέρη από φόβητρο δύναται να εξελιχθεί σε εφαλτήριο για την αποθέωση της κάθε στιγμής, που συνήθως συνθλίβεται από τη ματαιότητα του ασήμαντου, ενώ η ανάδειξη του παρόντος προβάλλει ως στοιχείο αυτογνωσίας, ως συνείδηση, κατάφαση ζωής και αναγκαιότητα αποταμίευσης πολύτιμων στιγμών, στοιχείο που κινητοποιεί τον αναγνώστη, προσλαμβάνοντας χαρακτήρα οιονεί αποκαλυπτικό, και, ενδεχομένως, έμμεσα διδακτικό.

Σε μια πιο ολιστική θεώρηση, ο λόγος περί θανάτου πηγάζει από τον χώρο του μεταφυσικού, καθώς η καταφυγή σε αυτό συνιστά υπόμνηση θανάτου, όπως

---

318 Βλ. Πυλαρινός, 2020: 64.

για παράδειγμα στο ποίημα «Στόμα στον μαστό», όπου ο θάνατος, ως υπέρτατος νόμος της φύσης, εμφανίζεται μέσω της τροφικής αλυσίδας που υπαγορεύει τη σχέση τρέφοντος-τρεφόμενου, ως λογική και καταληκτική συνέπεια του κύκλου της ζωής. Το αθώο πρόβατο «κατασπαράσσει» με τη σειρά του το άχραντο χορτάρι, το οποίο, αν και άβιο, «ψυχοποιείται», λαμβάνει τη θέση του θύματος και υφίσταται βίαιο θάνατο με στραγγαλισμό:

Α, το χορτάρι. Το άχραντο.  
Με κολλημένο το μικρό δικό του  
στόμα στο μαστό  
Κοίτα το μπήγει ρίζες νύχια  
Όλο στραγγίζοντας  
Και στραγγαλίζοντας πατάει  
Επί χωμάτων.

(ΠΛ-Α 304)

Το παραπάνω παράδειγμα προέρχεται από τον χώρο της μεταφυσικής, αλλά αναπτύσσεται μέσα σε ένα πεδίο φυσικό, καθώς ο ποιητής, εισβάλλοντας στον αντιληπτικό ορίζοντα της φύσης, μέσω της παρατήρησης, δημιουργεί μικρές ποιητικές στιγμές θανάτου. Η ταλάντευση ωστόσο μεταξύ μεταφυσικού και φυσικού προσδίδει στον ποιητικό λόγο μια οντολογική διάσταση, που αφενός εμφανίζεται στην προσπάθεια να απαντηθεί το αναπάντητο ερώτημα “τί το Ον;”, και αφετέρου εκβάλλει σε έναν οιονεί υπαρξιακό μηδενισμό: τα πάντα ανάγονται σε έναν σισύφειο κύκλο, ένα «Παράδοξο του Παραλόγου», που, σύμφωνα με τον Α. Camus, γεννιέται από το παράλογο της κοσμικής νομοτέλειας, όταν το έμφυτο νόημα της ύπαρξης τσακίζεται μπροστά στο απρόσωπο σύμπαν. Ο κοινός θνητός εν τω μέσω μιας Σισύφειας, ατέρμονης κυκλικότητας, καλείται να αποδεχτεί τους όρους του παραλόγου και να θέσει με τη σειρά του δικούς του όρους για την επίτευξη της ευτυχίας του.<sup>319</sup> Ο κύκλος αυτός περιγράφεται στο πρώιμο ποίημα του Φωστιέρη «Γη πολική» ως εξής:

---

319 Camus, 2007: 47.

Μα  
Κάποτε τα όνειρα τελειώνουν  
[...]  
Ποιά χέρια τότε κόβουν τα σκοινιά  
Ποιοί άνεμοι  
– Σίσυφε  
Σίσυφε –  
Σε ξαναφέρνουνε στη γη  
Της μαύρης σου ειρκτής;

(MT-A 21)

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ποίηση του Φωστιέρη αφουγκράζεται την αγωνία της θνητότητας και αναζητά θύρα διαφυγής, μέσω του αιτήματος της «στασιμότητας», που δεν είναι άλλο από την επίτευξη μιας μικρής επιμήκυνσης του βίου:

Γι' αυτό  
Ας μείνω, Κύριε, στην ίδια τάξη  
Στάσιμος  
(Α ναι, στην ίδια τάξη στάσιμος)  
Λίγες χρονιές ακόμη.  
Ως πλημμελούς αγνοίας, Κύριε.  
Ως ανεπίδεκτος απομαθήσεως.

(ΘΝΘ-A 291)

Η «στασιμότητα», σε μεταγενέστερο χρόνο, γίνεται καθυστέρηση στο ποίημα «Έτσι κι Εμείς», δίπτυχο με το ποίημα «Κυναίγειρος», τα μοναδικά με ιστορικό υπόβαθρο σε όλο το έργο του ποιητή, ο γνωστός ήρωας της μάχης του Μαραθώνα προσπαθεί με νύχια και με δόντια να καθυστερήσει την αποχώρηση μιας περσικής τριήρους:

Κάθε λεπτό είν'από μόνο του μια νίκη. Πάλευε  
Την καθυστέρηση μονάχα να κερδίσει.

Σαφώς την καθυστέρηση.

Με νύχια

Και με δόντια.

(ΤτΤ-Α 336)

Η πράξη του Κυναίγειρου συνιστά συμπεριφορά που αναμφισβήτητα διαπνέεται από περιφρόνηση του θανάτου και από ορμέμφυτη ανδρεία που αγγίζει τα όρια της παραφοράς. Ωστόσο, ο στόχος του Φωσιέρη στο παρόν ποίημα δεν ήταν να διασώσει, μέσω του ποιητικού λόγου, την ηρωική φιγούρα του Κυναίγειρου, αλλά να αναδείξει, μέσω της πράξης του, την απέλπιδα προσπάθεια κάθε θνητού ανθρώπου να κερδίσει μια μικρή καθυστέρηση, λίγο ακόμη χρόνο ζωής. Σε τηλεοπτική του συνέντευξη δηλώνει σχετικά:

Η πρόθεση του Κυναίγειρου δεν ήταν να αποτρέψει την αναχώρηση των Περσών, αλλά να την καθυστερήσει. **Έτσι κι εμείς: αυτό που κάνουμε σ' όλη μας τη ζωή είναι μια προσπάθεια να καθυστερήσουμε το μοιραίο, όχι να το αποτρέψουμε. Ξέρουμε ότι δεν μπορεί να αποτραπεί· για την καθυστέρηση είναι που παλεύουμε, με νύχια και με δόντια. Άλλωστε ο άνθρωπος είναι το μόνο ον που εκ των προτέρων γνωρίζει ότι αυτή η ζωή πρόκειται να λήξει.**<sup>320</sup>

Χωρίς αμφιβολία ο θάνατος, είτε ρητά είτε άρρητα, διατρέχει τον ποιητικό χώρο και, κατά κάποιο τρόπο, «αναζωογονεί» το ποιητικό έργο, προβάλλοντας την απόλυτη και αναπόφευκτη αλήθεια. Χωρίς μάταιες ιερεμιάδες ο ποιητής «επενδύει» στη θεματική του θανάτου τόσο σε επίπεδο «μακροοικονομίας» του ποιητικού λόγου (συλλογές), όσο και στις μικρότερες μονάδες (ποιήματα, σίχοι), διεμβολίζοντας την αναγνωστική αμεριμνησία και καταφάσκοντας, a contrario, στη δύναμη και στην ομορφιά της ζωής. Ωστόσο, η χαρτογράφηση της ιδέας του θανάτου στο ποιητικό έργο συνδέεται σε μεγάλο βαθμό, πέραν των παραπάνω, με τη φύση και τις λειτουργίες της σε όλο το φάσμα του επιστητού (χλωρίδα, πανίδα,

---

320 Τηλεοπτική συνέντευξη του Αντώνη Φωσιέρη στον Γιώργο Χρονά, εκπομπή της ΕΡΤ2 «Το βιβλίο» που προβλήθηκε στις 22.2.2018 (η απομαγνητοφώνηση δική μας). Ανακτήθηκε στις 26/05/2023. Από: <https://webtv.ert.gr/tag/to-vivlio/>

«πεπονημένος κόσμος»), καθώς ο ποιητής αποδίδει στη φύση το μεγαλύτερο φορτίο «θανάτου», στοιχείο που επιβάλλει την εξέταση της σχέσης αυτής σε ξεχωριστή θεματική ενότητα, η οποία και ακολουθεί. Κλείνοντας, και αντί epilόγου, παραθέτουμε την ιδιαιτέρως διαφωτιστική άποψη του ποιητή για την επιλογή του να πιστεύει με πάθος στον θάνατο:<sup>321</sup>

Ως προς τη σχέση της Ποίησης με τον θάνατο, θα επαναλάβω ότι η συχνή αναφορά σ' αυτόν δεν σημαίνει, **επ' ουδενί, έλξη θανάτου**, αλλά αντιθέτως συνιστά έναν εξορκισμό, εκφράζει τον φόβο του θανάτου. Ήδη στην αρχαιότητα ξέρουμε ότι υπήρχαν πολλά ανάλογα αποτρεπτικά-αποτροπαϊκά σύμβολα, κυρίως στις εισόδους των σπιτιών. Στη Notre Dame, στο Παρίσι, παραξενεύτηκα πολύ, όταν πρωτοείδα στην εξωτερική της επιφάνεια γλυπτά συμπλέγματα με δαίμονες και τέρατα. Αναρωτήθηκα πώς είναι δυνατόν σε μια εκκλησία να υπάρχουν τέτοιες διαβολικές παραστάσεις· όμως αυτό εξηγείται ακριβώς από την πεποίθηση ότι “πάσσαλος πασσάλω εκκρούεται”, ότι δηλαδή ο δαίμονας μπορεί να αποκρουστεί μόνο από άλλον δαίμονα, έστω και τεχνητό. Με το να μιλάμε λοιπόν για τον θάνατο ίσως να έχουμε την εντύπωση ότι έτσι τον ξορκίζουμε και τον απωθούμε.<sup>322</sup>

### 5. 3. Η φύση στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη

Στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη η φύση αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες της ωριμότερης ποίησής του, αυτής που η θεματική και το στοχαστικό βάθος αποκτούν μια οργανική ενότητα, από το *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981) και πέρα.<sup>323</sup> Η συμφωνία του ποιητή με τη φύση γίνεται αντιληπτή ως υποταγή στον φυσικό νόμο, ως πλήρης αποδοχή και σύμπλευση με την κοσμική

---

321 Στο ποίημα «Στους κριτικούς», από τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1997), στα *Άπαντα*, σ. 111, διαβάζουμε: *Δεν πιστεύω βεβαίως σε ανάσταση/ Πιστεύω/ Εντούτοις/ Με πάθος/ Στον/ Θάνατο.*

322 Α. Φωστιέρης - Κ. Χαραλαμπίδης, «Ποίηση και Μεταφυσική», *Αντίφωνο (Antifono.gr)*, που προβλήθηκε στις 21.03.2018 (η απομαγνητοφώνηση δική μας). Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από: <https://youtu.be/9i4v1NKO8NA>

323 Βλ. Ζήρας, 2000: 28.



διαδρομή που πραγματοποιείται κατά αιώνια αναγκαιότητα, ενώ η ένταξη του φυσικού κόσμου στο ποιητικό έργο απορροφά και ενσωματώνει τον στωικό ιδεολογικό προσανατολισμό ενός «κατά φύσιν ζην».<sup>324</sup> Η φύση απαντάται στο ποιητικό έργο, κυρίως ως δανειοδοτική δεξαμενή που τροφοδοτεί τον ποιητικό στοχασμό, ενώ ο λόγος περί φύσεως εμφανίζεται απομακρυσμένος από εξιδανικευτικές φυσιοκρατικές πεποιθήσεις και αποσταγμένος από ρομαντικές κορώνες. Το Τίποτα, ο θάνατος, ο έρωτας, η γλώσσα, το όνειρο, η αέναη κύκλια διαδρομή της ύλης, η έννοια της αθανασίας, όλα συνδέονται με τα έμβια όντα (φυτά και ζώα), τα οποία στην ενδοχώρα του ποιητικού έργου, ενώ τα πάντα έχουν τη θέση τους στον συμπαντικό χώρο του ποιητικού έργου, από το μικρό μυρμηγκάκι και το μυγάκι μέχρι τον ελέφαντα και τον λύγγα, χωρίς να παραλείπονται βεβαίως τα ερπετά, τα ψάρια, τα έντομα ή τα πτηνά τα οποία συνυπάρχουν με τα φυτά (δέντρα, λουλούδια, πόες, αειθαλή). Εκτός όμως από τη θαυμαστή αυτή «βιοποικιλότητα», σημαντικό μέρος του ποιητικού χώρου διαβρέχεται από επιφανειακά νερά (ποτάμια, λίμνες, ωκεανούς ή τη θάλασσα), τα οποία συμπληρώνουν τον ανάγλυφο γεωφυσικό χάρτη της ποίησης του Φωστιέρη και ενώνονται με το δυστοπικό τοπίο που ιχνογραφεί ο ποιητικός λόγος δίνοντας γήινα χαρακτηριστικά, μια νότα του υπαρκτού στην τοπιογραφική αποτύπωση του τίποτα.

Από την προσεκτική ανάγνωση του έργου προκύπτει ότι ο λόγος περί φύσεως ανοίγεται σε περιοχές όπως η ζωολογία, η εντομολογία, η ερπετολογία, η ιχθυολογία, η φυτολογία (το καθένα από τα παραπάνω θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας υπό τη σκέπη της οικοκριτικής θεωρίας)<sup>325</sup> οι οποίες συγκροτούν δύο διακριτά μεγασύνολα: την πανίδα και τη χλωρίδα. Όλα τα παραπάνω ενσωματώνονται μέσα σε δύο κατηγορίες ποιημάτων: στα «αμιγώς φυσικά»<sup>326</sup> και σε ποιήματα στα οποία ο φυσικός προβληματισμός ή η φυσική

---

324 Βλ. Μάρκος Αυρήλιος, *Των εις εαυτόν Α'*, θ, σ. 35. Πρόκειται για οδηγία ιδεολογική και κύριο στοιχείο της στωικής διδασκαλίας, σύμφωνα με την οποία το ιδεώδες του σοφού είναι ο σύμφωνος με τη φύση βίος. Η έννοια της φύσεων είναι συνδεδεμένη με τον Λόγο, ενώ η υποταγή στη φύση γίνεται αντιληπτή ως υποταγή στον φυσικό νόμο (σ. 180).

325 Βλ. Μακρίδου, 2022α: 699-708. Ως Οικοκριτική (Ecocriticism) ορίζεται η θεωρία που διατυπώθηκε το 1996 από τους Cheryl Glotfelty & Harold Fromm και εστιάζει στη διερεύνηση των αναπαραστάσεων της φύσης στη λογοτεχνία και στον τρόπο με τον οποίο μεταφέρονται οι σχέσεις του ανθρώπου με τη φύση μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα. Βλ. και Glotfelty. & Fromm (1996).

326 Βλ. Μακρίδου, ό.π.. Ως «αμιγώς φυσικά» καταχωρίζονται τα εξής ποιήματα: «Μόνο η φύση», «Μαγική εικόνα ή Δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων», «Η μηλιά», «Η αράχνη», «Το δέντρο», «Κατοικίδιο δάσος», «Φυσική παρτούζα», «Η πανσέληνος», «Η δολιότητα της άνθισης», «Η

παρουσία υπολανθάνει. Σε μια πρώτη καταλογογράφηση της έμβιας ζωής του ποιητικού έργου διακρίνονται, επί του συνόλου, επτά κατηγορίες: ενάλια, έντομα, ερπετά, θηλαστικά θαλάσσης, θηλαστικά ξηρά, πτηνά, φυτά.<sup>327</sup>

Υπό μια άλλη οπτική, η φύση, συμμετέχοντας αρχετυπικά στην παραγωγή του ποιητικού στοχασμού, συνιστά ένα αδιαφανές παραπέτασμα που καλύπτει τον ποιητικό χώρο, κάτω από το οποίο εμφανίζεται, πλειστάκις, ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, μη ορατό εκ πρώτης όψεως, επιλογή απόλυτα συμβατή με τη συνολική συγγραφική πρόθεση που διέπει το έργο να αποδοθούν πλαγίως, με λόγο αμφίσημο και κρυπτικό τα σημαίνουντα. Σε μια δεύτερη ιδεολογική ιχνηλάτηση, η παρουσία του φυσικού κόσμου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη, παρουσία ιδιαίτερα πυκνή, όπως εκτέθηκε παραπάνω, σηματοδοτεί μια οιονεί αμφίθυμη στάση του δημιουργού προς τη φύση, στάση η οποία κινείται αντιστικτικά, αλλά και αμφίθυμικά, προς την κατεύθυνση της εμπεδόκλειας προοπτικής: «φιλότης» και «νείκος» συνυπάρχουν, και η φύση στο ποιητικό γίνεσθαι γίνεται άλλοτε αντικείμενο θαυμασμού («Τι αφειδές νομισματοκοπείο/ Η φύση»),<sup>328</sup> ή («Το μόνο σκοτεινό για τη συνείδηση/ Δεν είν' η ασύλληπτη σκηνοθεσία της φύσης»), άλλοτε ταυτίζεται με μεγάλες αξίες («Ο χρόνος: ψυχρός/ Η φύση: μητέρα»),<sup>329</sup> ή γίνεται αντικείμενο περιφρόνησης («Τι ανήθικη τι ευτελής που γίνεται/ Συχνά η φύση! Ορίστε μας/ Πώς ν' αμολήσεις νήπιο στους αγρούς,/ Να το διδάξουν ποιои;»)<sup>330</sup> και ή, όπως συμβαίνει στο ποίημα «Μόνο η φύση», χαρακτηρίζεται από ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως είναι το ελάττωμα της αλαζονείας, με την ιδέα ότι αφαιρεί από τους ανθρώπους απότομα και με ξιपाσιά, το πολύτιμο δώρο της ζωής:

---

αλληγορία της Άνοιξης», «Στην αργυρή σελήνη», «Πενιχρή ωδή για τα ζώα», «Το ζώο της ξηράς», «Η μύγα», «Νηπιαγωγείο Η Φύση», «Σαρκοβόρα δωματίου».

327 Οι κατηγορίες αυτές εμφανίζονται ως εξής: Ενάλια: Αστερίας, Γλώσσα (ψάρι), Ιππόκαμπος, Καρκίνος (=κάβουρας), Κοχύλια, Μύδι, Φάλαινα-Φαλαινάκι, Χταπόδι. Έντομα: «Άγνωστο έντομο», Ακρίδα, Αράχνη, «Εφήμερο», Κατσαρίδα, Κουνούπι, Μέλισσα, Μύγα-μυγάκι, Μυρμήγκι-μυρμηγκάκι, Πεταλούδα, Σαράκι, Σφήκα, Τριζόνι. Ερπετά: Ανακόντα, Δεινόσαυρος, Κάμπια, Κροκόδειλος, Σαμιαμίδι, Σαύρα, Σκουληκαντέρα, Σκουλήκι, Φίδι, Χελώνα. Θηλαστικά της ξηράς: Αίλουρος, Αλεπού, Άλογο, Αμνός, Αρκούδα, Βόδι, Γάτα-γατί, Δορκάδα, Ελάφι (έλαφος), Ελέφαντας (ελέφας), Κουτάβι, Λαγός, Λύγγας, Λιοντάρι, Λύκος, Πρόβατο, Σκαντζόχοιρος, Σκύλος, Ταύρος, Τίγρης, Τράγος, Τρωκτικό, Χοίρος. Πτηνά: Αηδόνι, Άλμπατρος, Γεράκι, Γλάρος, Γύπας, Κόκορας (κοκόρι), Κοράκι, Κότα, Κοτσύφι, Κουκουβάγια, Λέλεκας, Όρνεο, Πάπια, Πελεκάνος, Πετεινός, Χελιδόνι (χελιδόνα). Φυτά: Αγιόκλημα, Αγκινάρα, Αθάνατος, Αμπέλι, Αμυγδαλιά, Βάτα, Βολβοί, Γιασεμί, Δάφνη, Κισσός, Κρεμμύδι, Κυπαρίσσι, Μανιτάρια, Μηλιά, Μουριά, Μπιζέλια, Παπαρούνα, Περικοκλάδες, Πόες, Πόθος, Πολυτρίχια, Συκιά (συκή), Τηλέγραφος, Τουλίπα, Υάκινθος, Φοινικιά, Φτέρη κ.ά.

328 (ΤτΤ-Α 381).

329 (ΤτΤ-Α 370).

330 (ΠΛ-Α 253).

Μόνο η φύση, αιφνίδια,  
Τραβάει το φιν του φορτιστή εκτοξεύοντας  
Μηχάνημα καλώδια μπαταρίες  
Στον κάλαθο –

Με των πλουσίων την άξεστη  
Μυθώδη  
Ξιπασιά.

(ΠΛ-Α 292)

Παράλληλα, από το ποιητικό έργο δεν απουσιάζουν και απολογητικά ενοχικές στιγμές, όπως στο ποίημα «Παλινωδία»<sup>331</sup> («Τώρα μονάχα, φύση, αρχίζω να υποπτεύομαι/ Το νόημα της φωνής σου/ Τώρα να βλέπω στη φτηνή επιφάνεια/ Πεπιεσμένο το βάθος/ Της θάλασσας/ σκέψης μου»), στο οποίο η φύση καλείται να αποκαταστήσει την τάξη και να επιβάλει τιμωρία: «Έλα τώρα λοιπόν/ Στείλε τα τάγματα των ζώων και των χόρτων σου να 'ρθούν/ Να με συλλάβουν/ Στείλ' ένα θάμνο σου.να κρύψει/ Τον γκρεμό».

Ξεκινώντας από την πανίδα του ποιητικού έργου, εστιάζομαστε στην ποιητική «ανθολογία» του Φωστιέρη. Η τοποθέτηση των λουλουδιών στην επιφάνεια του ποιητικού χώρου αποσειεί τη συνήθη ρομαντική αντίληψη που τα συνδέει με τον έρωτα ή την αγάπη. Τα λουλούδια, εν προκειμένω, μολονότι διασπούν, λόγω χρώματος, την παντοκρατορία του μαύρου, λειτουργούν, και αυτά, είτε ως προεξαγγελτικά «σήμαντρα» θανάτου («Λουλούδια που είπαν καλημέρα κι έγειραν/ Ο μίσχος μαραμένος πριν απ' τη σπορά»)<sup>332</sup> είτε ως διακόσμηση και στολισμός τάφων («'Η μου τα 'στειλαν/ Χτες στη γιορτή μου μες στα φώτα/ Άλλα στον τάφο μου/ Κι αυτά κι εκείνα εδώ στους γύρω τάφους/ Κι αυτά που απόψε θα χαρίσω/ Στο κορίτσι μου»)<sup>333</sup> Έτσι η τουλίπα, λουλούδι ιδιαίτερα ανθεκτικό, που ανοίγει τα πέταλά του στο φως της ημέρας και τα κλείνει το βράδυ, αντιστέκεται έξι

---

331 (ΠΛ-Α 220).

332 (ΣΕ-Α 72).

333 Ό.π.

ημέρες, αλλά τελικά, την έβδομη ημέρα υποκύπτει στη φυσικά φθορά και ρίχνει τα πέταλά της γύρω από το βάζο («Αλλά τα πέταλα/ Ριγμένα ξέπνοα στο τραπέζι»), στίχος που παραπέμπει στη φράση “τίναξε τα πέταλα”, με το βραχύβιο της ζωής του λουλουδιού να αντανακλά, παραβολικά, το σύντομο της ανθρώπινη ζωής και το αναπόφευκτο του θανάτου.<sup>334</sup> Αυτή η εμπεδωμένη και σταθερά ανακυκλούμενη διαδικασία, οδυνηρή και φθοροποιός, εξεικονίζεται στο ποίημα «Η παραβολή της παραβολής», παραβολή «της ισόβιας ανανέωσης και της αιώνιας ήβης που καταλήγει στον θάνατο».<sup>335</sup>

Την πέμπτη έκτη μέρα  
Σαν να υπέθεσα  
Μικρά σημάδια κόπωσης στο άνοιξε κλείσε  
Κάτι λεπτές ρυτίδες αφυδάτωσης –  
Τίποτα πάντως ευκρινώς  
Ανησυχητικό.  
Γί αυτό μου ήρθε ξαφνικό  
Καθώς την έβδομη  
Ούτε λουλούδι ούτε μπουμπούκι  
Αλλά τα πέταλα  
Ριγμένα ξέπνοα στο τραπέζι.

(ΤτΤ-Α 340)

Ως σήμαντρο φθοράς εμφανίζεται και η παπαρούνα, η πολύσπερμη κάψα της οποίας εικονοποιεί ένα δερματικό απόστημα:

Και πεδιάδες κύτταρα νεκρά

---

334 Παρόμοια στο ποίημα «Το ποίημα» (ΣΕ-Α 108), η τουλίπα συνδέεται με ένα σκηνικό έκρηξης: *Καπνοί κι ουράνιες τουλίπες στον αέρα*. Το ουσιαστικό *τουλίπα* σχεδόν ομοηχεί με τη λέξη *τουλούπα* [τιλίρα], η οποία προέρχεται από την αρχαία λέξη *τολύπη* και σημαίνει τούφα από μαλλί ή από βαμβάκι έτοιμο για γνέσιμο. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει τόσο το ίδιο το αντικείμενο (π.χ. «Έβαλε την τουλούπα στη ρόκα της»), όσο και τη στρογγυλή και αραιή μάζα (π.χ. «Το χιόνι έπεφτε τουλούπες τουλούπες», σε χοντρές νιφάδες, ή «Από το στόμα του έβγαιναν μικρές τουλούπες καπνού», ή «Ο ουρανός γέμισε άσπρες τουλούπες»). Εδώ λοιπόν η τουλίπα είναι η τουλούπα καπνού – η οποία στον προφορικό λόγο απαντάται συχνά και ως «τουλίπα καπνού».

335 Βλ. Στρούμπας, 2014: 2.

Με παπαρούνες τα πυκνά αποστήματα  
Κρατήρες στο πρησμένο  
δέρμα.

(ΔΤΣ-Α 142)

Σε έναν πιο αβρό ρόλο, το γιασεμί επιλέγεται, για να αποδώσει μετωνυμικά, λόγω του σχήματος των φύλλων του, αλλά και του λευκού (άρα φωτεινού) χρώματός του, τα άστρα που φωτίζουν τον νυχτερινό ουρανό («Ο ουρανός/ Με τόσα γιασεμιά/ Τη νύχτα»), ενώ στη φυτολογία του ποιητικού χώρου συμμετέχουν και τα αναρριχώμενα φυτά: το αγιόκλημα, ο πόθος, ο τηλεγράφος, τα οποία, μαζί με τον κισσό, εμπλέκονται, λόγω ομοηχίας, στην απόδοση αμφίσημων εννοιών:<sup>336</sup>

Κι αν έγινε βρισιά το αναρριχώμενο,  
Δεν είναι ωστόσο μόνος του ο κισσός.  
Παρόμοια μοίρα μήπως δεν μοιράζονται  
Το αγιόκλημα  
Κι ο πόθος  
Κι ο τηλεγράφος;

(ΣΑΠ-Α 255)

Η ομοηχητική εκμετάλλευση επεκτείνεται και στα καρποφόρα δέντρα τα οποία εξυπηρετούν την αμφίσημη πρόθεση που εντοπίζεται σε όλο το ποιητικό έργο, ενώ συμμετέχουν στη διαμόρφωση της «φυσικής» όψης του ποιητικού τοπίου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η «Μηλιά» συνδέεται με τη μιλιά, δηλαδή με την ομιλία:

Εγώ θυμάμαι μια τεμπέλικη μηλιά  
Που φανταζόταν μήλα στις μασχάλες της  
Ωστόσο ανθίστατο στους στολισμούς της άνθισης.  
Ακατανόητη μηλιά. Που οι θρόοι της

---

336 Από τον πρώτο στίχο του ποιήματος η μετοχή *αναρριχώμενο* παραπέμπει τόσο στην κατηγορία των φυτών που έχουν την ικανότητα να αναρριχώνται, που έχουν γρήγορη ανάπτυξη και εξαπλώνονται σε μεγάλες επιφάνειες, όσο και στο «αναρριχώμενο» πρόσωπο, δηλαδή σε αυτό που επιδεικνύει συμπεριφορά αριβίστα: «Χωρίς ραβδί, ούτε δυο μέτρα να συρθούν./ Με ράχη δανεικιά/ Με δεκανίκια/ Ορμούν κατακορύφως· και κορδώνονται».



ντετερμνισμού που συμβαδίζει με την άγρια φύση τους, καθώς συμμετέχουν σε σκηνές άλογης βίας, η οποία υπαγορεύεται από τους φυσικούς νόμους της τροφικής αλυσίδας. Έτσι, ο δυνατός λύκος τρώει την ανίσχυρη δορκάδα στο ποίημα «Το θαύμα της νομοτέλειας» και η ευωχία του λύκου θυμίζει το ποίημα «Ζούγκλα» του Κ. Βάρναλη.<sup>337</sup>

Τι γούνα ολόθερμη και θαλπωρή από άγνοια  
Να προσκυνάς μ' ευγνωμοσύνη νομοτέλειες  
Ως θαύμα. Τι αγνότητα του λύκου η ευωχία  
Μες στα χυμένα εντόσθια δορκάδος όταν  
Η ανύποπτη ψυχούλα του κραδαίνεται  
Γεμάτη έκπληξη πώς δόντι κοφτερό  
Κατάφερε να μακελέψει σάρκα.

(ΣΑΠ-Α 250)

Στο ποίημα «Ακέφαλο» ο ρόλος του ισχυρού μεταβιβάζεται στον άνθρωπο. Εδώ τα τελευταία λεπτά ζωής ενός κόκορα, που σφαγιάστηκε για λόγους προφανώς εδώδιμους, αποτυπώνονται στο ποιητικό κείμενο, καθώς ο ακέφαλος κόκορας τρέχει φρενιασμένος με τις φτερούγες του γεμάτες αίμα, ενώ το στιγμιότυπο αυτό αποτυπώνεται και τυπογραφικά (η πρώτη λέξη του ποιήματος δεν ξεκινά με κεφαλαίο γράμμα):

και φρενιασμένο τρέχοντας  
Να φτερουγάει το αίμα του  
Πάνω στις πέτρες.  
Ήμουν μικρός δεν ήξερα  
[...]  
Πώς κικιρίκου  
Εφιάλτης σε ξυπνάει μian αυγή

---

337 Πρβλ. το ποίημα του Κ. Βάρναλη «Ζούγκλα»: [...] ατσαλένιο νύχι,/ δόντι σιδερό,/ στο κρουστό σου σνίχι το μαυριδερό,// όπως στη λαγκάδα την /ερημική/ τίγρης τη ζαρκάδα την καταξεσκεί/ κι άγρι' αντιβογκά/ γύρω στα λογγά/ η χαρά του ενού,/ Χάρος τ' αλλουνού. Βλ. Κ. Βάρναλης, *Ποιητικά*, σ. 194.

Χωρίς κεφάλι.

(ΠΛ-Α 312)

Συναφής με τον θάνατο είναι και η ποιητική αποτύπωση μιας μακάβριας κυκλικής διανομής: ο άνθρωπος σκοτώνει την κατσαρίδα, η κατσαρίδα τρώει σκουλήκια και τα σκουλήκια τρώνε το ανθρώπινο σώμα όταν θαφτεί στο χώμα, κλείνοντας έτσι ένα κύκλο θανάτου. «Η διανομή» ρόλων που υπαγορεύει η φύση αποτυπώνεται στο ομώνυμο ποίημα, ενώ η τραγικότητα του αμετάκλητου συνδέεται με έναν ευδιάκριτο πεσιμισμό «που έχει ως αφετηρία την εγγενή τραγικότητα του όντος, και συμπληρώνεται από λεπτή ειρωνεία και αιχμηρή γλώσσα».<sup>338</sup>

Ξυπνάω από λιλιπούτειο βάδισμα  
Πάνω στο χέρι μου:  
[...]  
Μια κατσαρίδα.  
Μ' απρόσμενη ετοιμότητα  
Κι από ένστικτο  
Τη ρίχνω χάμω αστραπιαία, τη συντρίβω.  
[...]  
Το λιλιπούτειο  
Αποφώλιο τέρας. Που στο κύτταρο  
Έχει κι εκείνο χαραγμένη  
Από ένστικτο  
Την προαιώνια πείνα  
Για σκουλήκι.  
  
Για τρυφερό σκουλήκι.  
Που στο κύτταρο  
Έχει κι εκείνο  
Χαραγμένο ανέκκλητα

---

338 Βλ. Παπαδάκης, 2014: 154.



Να με βοσκήσει

Κάποτε

Στο χώμα.

(ΤτΤ-Α 346)

Σε ένα άλλο επίπεδο, τα ζώα υπάρχουν στον χώρο των ονείρων και η παρουσία τους συνδέεται με τον υποσυνείδητο φόβο που λαμβάνει τη μορφή εφιάλτη. Στο ποίημα «Επίθεση επιθέτων» εικονοποιείται ένα σκηνικό τρομακτικής καταστροφής, με τρόπο κινηματογραφικό που θυμίζει χολιγουντιανή ταινία επιστημονικής φαντασίας με πολλά ηχητικά και οπτικά εφέ: ένα γιγάντιο ρολόι, προφανώς βόμβα (στοιχείο μετωνυμικό), εκρήγνυται, τα πάντα τινάζονται στον αέρα, ο θόρυβος της έκρηξης είναι εκκωφαντικός, όλα καταστρέφονται, παντού ερείπια. Μέσα από τα ερείπια ακούγεται ο βρυχηθμός ενός ωρυόμενου λέοντα που ξεπροβάλλει σιγά σιγά και είναι έτοιμος να επιτεθεί, ή μάλλον επιτίθεται, ως εφιάλτης στο όνειρο του δημιουργού:

Αλλά το βράδυ που έβαζα το ξυπνητήρι, ενώ έξω έφεγγαν  
Τα φώτα των ουράνιων οικισμών, ε, ήμουν σίγουρος  
Πως μες στον ύπνο ένα γιγάντιο ρολόι θα τίναζε  
Το στολισμένο σύμπαν στα εξ ων. Θυμάμαι ακόμη τα όνειρα  
Των βρυχηθμών  
Κι ένα λιοντάρι μεθυσμένο από θυμό να ωρύεται  
Στην έρημο των ερειπίων.

(ΣΑΠ-Α 260)

Τρία ακόμη ζώα, ο λύκος, ο σκύλος και το πρόβατο, που συνθέτουν τον γνωστό παροιμιόμυθο του Αισώπου, εμπλέκονται σε διαφορετικούς ρόλους στο ποίημα «Ο ψεύτης βοσκός». Τα πρόβατα δεν βελάζουν, αλλά εκπέμπουν υλακές, ενώ ο φόβος εμφάνισης του λύκου μεγεθύνεται στη διάρκεια του ύπνου και εμφανίζεται ένας εφιάλτης: ο σκύλος (*Canis lupus familiaris*), που προέρχεται από την εξημέρωση του γκρίζου λύκου (*Canis lupus*), μεταμορφώνεται σε λύκο, με το ρήμα ξημερώνει να παραπέμπει διττά τόσο στην αρχή της ημέρας, όσο και στη βιολογική διαδικασία

εξημέρωσης του είδους. Την κοινή καταγωγική προέλευση των δύο ζώων αποδίδει και η γλωσσική συνάφεια, καθώς ο πλήρης αναγραμματισμός (σκύλος-λύκος) βοηθάει να εικονογραφηθεί η εν λόγω βιολογική εξέλιξη ή μετάλλαξη, η οποία ανακαλείται λόγω φόβου:

Αλήθεια λέει.  
Ακούει στον ύπνο του υλακές  
Προβάτων. Και άλλοτε  
Βλέπει τον σκύλο του  
Να ξημερώνει λύκος.  
(Φτηνούς αναγραμματισμούς  
Σκαρφίζεται  
Ο φόβος).

(ΤτΤ-Α 301)

Το θέμα της βιολογικής εξέλιξης των ειδών επεκτείνεται και στο επόμενο (σε σειρά παράθεσης) ποίημα με τίτλο «Σαρκοβόρα δωματίου». Το σκηνικό του ποιήματος είναι ο χώρος του σαλονιού: στον καναπέ κάθεται η τίγρης (εξημερωμένη σε γάτα), ενώ στο ταβάνι ανεβαίνουν σαύρες και σαμιαμίδια, τα οποία ανήκουν στην ίδια οικογένεια ερπετών με τον κροκόδειλο και του μοιάζουν σαν μικρογραφία του. Ωστόσο, έξω από το σπίτι, ο λύκος γαβγίζει:

Απ' την αυλή ακούω το γάβγισμα<sup>339</sup>  
Του λύκου.  
Στα μαλακά του καναπέ

---

339 Η κριτική έχει εντοπίσει τη λειτουργία των ήχων που εκπέμπονται από τα ζώα στο έργο του Φωστιέρη. Συγκεκριμένα, ο Maurizio de Rosa (2000: 410) σε άρθρο του στο αφιερωματικό για τον ποιητή τεύχος του περιοδικού *Poesia* αναφέρει τον χαρακτηρισμό «ηχητικά περιβλήματα». Για τη φυσική κοσμολογία του Αντώνη Φωστιέρη ιδιαίτερα επικοινωνιακές κρίνονται οι παρατηρήσεις του Γ. Παπαντωνάκη (2000: 102-3), ο οποίος τονίζει **την ανάγκη να μελετηθεί εις βάθος, και σε ξεχωριστή μελέτη, η ηχοποιία του ποιητικού έργου**, ως στοιχείο που ξεφεύγει από τα ποικίλα του στίχου και αναδεικνύεται σε βασικό στοιχείο ποιητικής, καθώς συντίθεται από ήχους (κοάσματα, κρωξίματα, γόους, βουητά, βρυχηθμοί, μουγκρητά), τους οποίους εκπέμπουν ποικίλα όντα που κυκλοφορούν στον κοσμικό χώρο του ποιητικού έργου. Ο Παπαντωνάκης καταλήγει στην οξύμωρη διαπίστωση: «βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σύμπαν, όπου η ζωή αναβρύζει ακόμη κι αν επίκειται ο θάνατος».

Την τίγρη γουργουρίζοντας.  
Κι όπως βραδιάζει γρήγορα  
Σαύρες κροκόδειλοι  
Ώς το ταβάνι αναρριχώνται  
Σαμιαμίδια.

(ΠΛ-Α 302)

Η ανάδειξη της πρότερης φύσης των ζώων στα δύο αυτά ποιήματα, αφενός συνδέεται με την αναζήτηση της ενότητας του ορατού και του αόρατου, καταλήγοντας στην αρχή μιας νέας απορίας για τη φύση των πραγμάτων –εν προκειμένω των όντων– που μας περιβάλλουν, αφετέρου υπάγεται σε μια γενικότερη κοσμοθεωρητική αντίληψη που συνδέεται με την πρόθεση αναίρεσης των καθιερωμένων, προτείνοντας «το ενδεχόμενο μιας άλλης τάξης πραγμάτων, της οποίας η αποδοχή κωλύεται συστηματικά από τα κρατούντα».<sup>340</sup>

Επιστρέφοντας στην ποιητική πανίδα, αξίζει να εντοπιστεί και η ύπαρξη του μεταφυσικού στοιχείου. Έτσι στο ποίημα «Κατοικίδιο δάσος», βρισκόμαστε μπροστά στην εξεικόνιση μιας μεταφυσικής<sup>341</sup> ποιητικής εμπειρίας, η οποία λαμβάνει χώρα σε ένα σαλόνι, όπως και στο προηγούμενο ποίημα:

Στο δροσερό σαλόνι σας θροΐζει ένα δάσος.  
Αυτά τα έπιπλα που ακούτε ν' ανασαίνουν  
Φυλάνε ακόμα ενστικτώδη φτερωτά  
Μες στα φυλλώματα.  
[...]

---

340 βλ. Πυλαρινός, 2021: 383.

341 Η Α. Σουλογιάννη (2014) διαπιστώνει ότι η φύση αποτελεί διακριτό σταθερό άξονα μέσα στο ευρύ φάσμα της πλούσιας θεματικής του Φωστιέρη, με τα στοιχεία της φύσης να συμμετέχουν στην οικοδόμηση της ποιητικής κοσμολογίας αποδίδοντας τη σχέση του ανθρώπου με το σύμπαν, ενώ αναγνωρίζει και τη σύνδεση του λόγου περί φύσεως με τη μεταφυσική. Ο Παπαγεωργίου αναφερόμενος στον στοχαστικό χαρακτήρα του ποιητικού έργου, το οποίο κατέχεται από τα μονίμως αιωρούμενα ερωτηματικά για την ύπαρξη και την ανυπαρξία, κάνει λόγο για την «επιδαψίλευση μεταφυσικών πτυχών και ιδιοτήτων [...] τα οποία προσδίδουν μια παγανιστική χροιά που κάνει δραματικότερη, και ποιητικά δραστικότερη, την υποβόσκουσα υπαρξιακή αγωνία» (Παπαγεωργίου, 2014: 12). Τέλος, ο Παπαδάκης σε κριτική του για τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), εντοπίζει «τη μεταφυσική διάθεση ενός προβληματισμού, που ξεπερνά την απλή υπαρξιακή αγωνία, και καταβυθίζεται στα δαιδαλώδη μονοπάτια το αγνώστου» (Παπαδάκης, 2014: 177).

Τις νύχτες αλαφιάζονται  
Και το χοντρό τους νύχι από ρίζα  
Χώνεται  
Στον βράχο του τσιμέντου. Οι κλώνοι τους  
Ρημάζουν τα ταβάνια – νά οι ρωγμές  
Του ξύλου που μουγκρίζει. Αφήστε τα·  
Ούτε μ' αλήθεια ούτε με πλάνη λειαινόνται  
Οι ρόζοι σε μια φλούδα γηρατειών· αφήστε τα.

(ΘΝΘ-Α 213)

Στο ποίημα αυτό προβάλλει η ανιμιστική άποψη ότι τα αντικείμενα που μας περιβάλλουν φυλάττουν μέσα τους ψυχή, την οποία δεν απώλεσαν κατά τη διάρκεια της μετάβασής τους από τη φυσική κατάστασή τους (δάσος) σε μεταποιημένη (έπιπλα). Έτσι ο ποιητής καταφεύγει στον οικείο χώρο των επίπλων, τον οποίο και αξιοποιεί ως μόνιμη υπόμνηση του θανάτου,<sup>342</sup> ενώ ταυτόχρονα πνέει «ένας σφοδρός μεταφυσικός άνεμος»,<sup>343</sup> η μέρα δίνει τη σκυτάλη στη νύχτα και ο αναγνώστης παρακολουθεί ένα εκτυλισσόμενο horror story, μια σκηνή τρόμου: τα έπιπλα τις νύχτες αλαφιάζονται, βγάζουν νύχια-ρίζες, πετάνε κλώνους που διαρρηγνύουν τα ταβάνια του σπιτιού, ενώ παράλληλα μουγκρίζουν, εκπέμποντας ήχο που παραπέμπει σε πόνο.<sup>344</sup> Η μεταφυσική εμπειρία έρχεται να υπερτονίσει τη φιλοσοφική απόφαση: «Αφήστε τα/ Ούτε μ' αλήθεια ούτε με πλάνη λειαινόνται/ Οι ρόζοι σε μια φλούδα γηρατειών· αφήστε τα», με το ουσιαστικό *ρόζοι* να παραπέμπει μετωπικά στο γήρας, άρα στην έλευση του θανάτου.

Εξίσου σημαντική με την παρουσία των φυτών και των ζώων είναι η παρουσία των ασήμαντων εντόμων, που μέσα στο ποιητικό έργο γίνονται σημαντικά, καθώς εγείρουν τον ποιητικό στοχασμό ποικιλοτρόπως.<sup>345</sup> Στο ποίημα «Επίσκεψη σκέψης»,

---

342 Βλ. Γαραντούδης, 2000: 50.

343 Βλ. Καραβασίλης, 1980.

344 Μακρίδου, 2022α: 700-701.

345 Ο Θ. Μαρκόπουλος (2010) αποδίδει την επιλογή του Φωστιέρη να συνθέτει ποιήματα «φυσικά» στην πρόθεσή μετατροπής του ασήμαντου σε σημαντικό, με τα ασήμαντα όντα της φύσης (λ.χ. πεταλούδα, μύγα, κουνούπι, αράχνη) να γίνονται θέμα των ποιημάτων και ενίοτε, όπως επισημαίνει, να λειτουργούν και ως προσωπεία του δημιουργού, άποψη με την οποία συγκλίνει, μερικώς, και η Μ. Ψάχου, η οποία αναφέρεται στην πρόθεση του Φωστιέρη να προβάλλει τον μακρόκοσμο και τον μικρόκοσμο της φύσης πάνω στα όρια του απέραντου μικρόκοσμου της ανθρώπινης ψυχής (2015:25), ενώ διακρίνει και την αξιοποίηση του «φυσικού» στο γλωσσικό πεδίο ως εκμετάλλευση

η παρουσία ενός κουνουπιού, αν και άπαξ και με τη μορφή παρομοίωσης, στηρίζει όλο τον σχεδιασμό του ποιήματος, με το λόγισμα των κουνουπιών να παρομοιάζεται με το λόγισμα των σκέψεων που καθυστερούν τον ύπνο και οδηγούν στην παραγωγή πλήθους συνειρμών:

Ζέστη Αυγούστου

Και ιδρώτας του μυαλού που ολόγουρα

Σαν τα κουνούπια οι σκέψεις

Το λογχίζουν.

[...]

Απαγορεύω τέτοιες επισκέψεις. Αφού λαθραία

Έτσι και τύχει να τρυπώσει σκέψη, αργότερα

Η μια την άλλη προσκαλεί, ότι τάχαμου

Για λίγο μόνο, μια μικρή φιλοξενία –τα ξέρετε–

Οπότε ιδού, μπουκάρουν караβάνια ολόκληρα

Με βλέψεις μόνιμης μετοικεσίας

Οι συνειρμοί. Να λείπει.

(ΠΛ-Α 297)

Ανάλογα, στο ποίημα «Κοινός και ανωφελής», η ιδιότητα του κουνουπιού ως εντόμου κοινού και ανώφελου, με την έννοια του παρασιτικού, συνδέεται με την επιστημονική ονομασία-ταξινόμηση του είδους (κουνούπια κοινά/Culex, και ανωφελή/Aporheles). Η βασανιστική παρουσία του κουνουπιού και ο θάνατός του οδηγεί στην ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με το κουνούπι, καθώς μέσα από τον μάταιο αγώνα του κουνουπιού ο ποιητής βλέπει το μάταιο της ζωής και ευθυγραμμίζει τη μοίρα του με το έντομο:

Εγώ, μισό εγώ ενός κώνωπα!

Σχεδόν το διασκέδαζα. Και πώς να κοιμηθώ

Κατόπιν τούτου. Αφού το αίμα μου

Πρώτη φορά που απέκτησε φτερά

---

ενός πλούσιου οπλοστασίου που δίνει τη δυνατότητα να εκφράζονται πολλαπλές συνδηλώσεις. Βλ. και Ψάχου, 2000:84.

Και πάει σφυρίζοντας  
Στα δυσθεώρητα ιλίγγου που αναντίρρητα  
Τον είχε στερηθεί. [..]

(ΠΛ-Α 292-3)

Τέλος, στο ποίημα «Χρόνος εντόμου» η θανάτωση ενός εντόμου, που μοιάζει με κουνούπι, συνοδεύεται εκ των υστέρων από τύψεις συνειδήσεως, ενώ ο ακαριαίος θάνατός του λειτουργεί για τον ποιητή ως πρότυπο, ως επιθυμητή και ζηλευτή εκδοχή του δικού του θανάτου:

Με μικρό δισταγμό  
Ενός-δύο λεπτών  
Επιχειρώ ευθανασία.  
Συνθλίβω το πλάσμα ευχόμενος  
Εκ βάθους καρδιάς  
Και για μένα παρόμοια σύντμηση πόνου  
Αν ποτέ ο μη γένοιτο.  
(Πριν σκεφτώ, πριν προλάβω να νιώσω).

(ΤτΤ-Α 344)

Η κριτική μελέτη του φυσικού κόσμου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη στην παρούσα υποενότητα είναι ενδεικτική και προσδοκά να φωτίσει επιλεγμένα σημεία (οποιαδήποτε επέκταση θα συνιστούσε εκτροπή από τον στόχο της έρευνας). Από την παράθεση των παραδειγμάτων γίνεται αντιληπτό ότι η φύση λειτουργεί στο έργο πρωτίστως συμβολικά, ενώ η χρήση, που αποδίδεται στις κατηγορίες των έμβιων όντων, παρουσιάζει ορισμένες διαφοροποιήσεις. Έτσι, η χλωρίδα λειτουργεί, κυρίως, ως υπενθύμιση της θνητότητας, ενώ τα φυτά που «φύονται» στο ποιητικό έργο επιλέγονται είτε λόγω της ονομασίας τους, όταν αυτή δίνει τη δυνατότητα ομοηχητικής εκμετάλλευσης (τουλίπα, μηλιά, αμυγδαλιά, ρόζοι των δέντρων), η οποία εξυπηρετεί την αμφίσημη χρήση τους και οδηγεί στη διπλότητα με την έννοια της ανάδυσης δύο διαφορετικών ερμηνευτικών δυνατοτήτων, είτε μετωνυμικά (παπαρούνα, γιασεμιά) και σε μια περίπτωση

μεταφορικά (κυπαρίσσι). Ωστόσο, η κυρίαρχη αντίληψη εντοπίζεται στον υπαινικτικό συμβολισμό της βραχύτητας του ανθρώπινου βίου μέσω της βραχύτητας της ζωής των φυτών (άνθιση, καρποφορία, φθίση). Σε έναν άλλο ρόλο, η πανίδα του ποιητικού έργου (ζώα) συνδέεται με τη βίαιη και τρομακτική όψη της φύσης, στοιχείο που τοποθετείται μέσα στο όνειρο με τη μορφή τού εφιάλτη ή μέσω μεταφυσικών αναπαραστάσεων. Τέλος, τα έντομα συνδέονται με τον εσωτερικό στοχασμό ο οποίος συνάπτεται διακριτικά με το βιωματικό στοιχείο και εμφανώς με την ιδέα του θανάτου, ενώ ως ταπεινά όντα της φύσης δικαιώνουν την παρουσία του ασήμαντου που, μέσω της λυδίας λίθου της ποίησης, ανάγεται σε σημαντικό.

#### 5. 4. Η ρητορική του έρωτα

«Από στόμα σε στόμα, ο έρωτας/ Επιχείλιος έρπει.»

Ο έρωτας στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη συνιστά ένα καλειδοσκοπικό φαινόμενο, το οποίο ανιχνεύεται μέσα από ένα πλέγμα αναφορών και κινείται έξω από το κλασικό περιεχόμενο, διανοίγοντας μια εγκόσμια ή υπερκόσμια “συνομιλία” που χαρακτηρίζεται από την ερωτική ταραχή μιας συνταύτισης ή μιας χαλαρής αποδέσμευσης.<sup>346</sup> Ο λόγος περί έρωτος στο ποιητικό του έργο γίνεται εμφανές ότι λαμβάνει αποστάσεις από την κοινότοπη και κοινότυπη μορφή που συχνά συναντάται ως μεγαλόσημη λυρική διατύπωση, ενώ συχνά λειτουργεί και ως λόγος φιλοσοφικός, ως αναζήτηση στους χώρους του συνειδητού και του διαχρονικού ασυνείδητου.<sup>347</sup> Η εν λόγω θεματική εντοπίζεται είτε ως «έκφανση της ψυχής προς το ποθεινό»,<sup>348</sup> είτε ως επιθυμία και πόθος σαρκικός, σκίρτημα ζωής μες στο συμπαντικό μαύρο και αντίδοτο της αγωνίας του θανάτου. Η τελευταία αυτή όψη, ευχερώς πιο αναγνωρίσιμη από την πρώτη, γίνεται αντιληπτή μέσω ενός «ερωτικού κώδικα» ο οποίος παρεισδύει ως λόγος και γραφή με διάσταση ηδονική, μακριά από κοινόχρηστους λυρισμούς ή από αφηγήσεις προσωπικών στιγμιότυπων που

---

346 Βλ. Κάσσο, 1982: 63.

347 Βλ. Καραβασίλης, 1980: 171.

348 Βλ. Πυλαρινός, 2021: 103.

επιχειρούν να μετασχηματίσουν «Τα ερωτικά συνήθη/ Ανδραγαθήματα»<sup>349</sup> σε λόγο ποιητικό. Η μελίρρυτη ρητορική του έρωτα<sup>350</sup> εξοστρακίζεται από τον ποιητικό χώρο δίνοντας τη θέση της σε μια πιο ρεαλιστική, ομολογουμένως, και ανθρώπινη διάσταση του έρωτα, που είναι η σωματική διάσταση, δηλαδή ο έρωτας ως άγγιγμα, ένωση δύο σωμάτων, πάθος ερωτικό. Ωστόσο, η όψη αυτή, που λαμβάνει τη μορφή ενός συντάγματος ηδονής,<sup>351</sup> αποδίδεται κυρίως κρυπτικά μέσω της αμφισημίας και ενίοτε ρηματοποιείται μέσω της ετυμολογικής αφετηρίας των λέξεων, παραπέμποντας είτε στον θαυμασμό της γυναικείας φύσης είτε στην ερωτική πράξη και στα «επάλληλα στάδιά» της, επιθυμία-επαφή-εκφόρτιση,<sup>352</sup> ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συχνές απόπειρες ορισμού ή προσδιορισμού του ερωτικού γένους.

Φαινομενικά, ο έρωτας στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη τέθηκε στην «πρώτη γραμμή» με την επιλογή του ποιητή να μιλήσει πολύ νωρίς για το θέμα αυτό, δημοσιεύοντας το 1977 τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας*. Εντούτοις, στις μεταγενέστερες συλλογές παραμένει θεματικά στα μετόπισθεν, καθώς δεν εμφανίζονται πολλά ποιήματα που να μπορούν να δηλωθούν ως αμιγώς ερωτικά, όπως αντιθέτως συμβαίνει, παραδείγματος χάριν, με τις θεματικές του θανάτου, της ποίησης ή της φιλοσοφίας. Ο έρωτας απλώνεται ρητορικά σε όλο το μήκος του ποιητικού έργου, διασπορά που υλοποιείται με τεθλασμένες μοναχά/ και υπονοούμενα,<sup>353</sup> ενώ διακρίνεται για τη στιχική της οικονομία, καθώς σημαίνεται, κυρίως μέσω λέξεων που εγείρουν συνειρμούς, ή μέσω λιγόστιχων παρεμβολών μέσα σε ετεροθεματικά ποιήματα, λαμβάνοντας ενίοτε τη μορφή αποφθεγματικού λόγου. Η απουσία μιας ισχυρής θεματικής του έρωτα στις συλλογές μετά την έκδοση του *Σκοτεινού Έρωτα* ομολογείται ευθέως στο ποίημα «Τα λόγια μένουν»,

---

349 Στίχος από το ποίημα «Ρακη», *Υστερόγραφα* (2004-2005), *Άπαντα*, σ. 321.

350 Στίχος από το ποίημα «Χρυσόσκονη αφθαρσίας», από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2003), *Άπαντα*, σ. 390: «Άλλο η μελίρρυτη ρητορική/ Του έρωτα/ Κι άλλο/ Να προελαύνεις έφιππος/ Στα ξένα σώματα. Στο ποίημα η μεταφορική εικόνα του έφιππου, με σκόπιμη παράλειψη του ουσιαστικού καβαλάρη, συνδέεται άμεσα με την αισθησιακή διάσταση του ποιήματος.

351 Πρβ. το καβαφικό πεζόμορφο ποίημα «Το Σύνταγμα της Ηδονής» (αχρονολόγητο), στο Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά, Δεύτερος Τόμος*, Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 275-6. Πρώτη δημοσίευση του ποιήματος: περ. *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτης-Απρίλης 1983, σ. 163.

352 Βλ. Βουτουρή, 1997: 190.

353 Βλ. Φωστιέρη, ό.π..



από τη συλλογή *Πολύτιμη Λήθη* (2003), ως ύστερος απολογισμός ή και λόγος απολογητικός:

Χτες διάβασα ξανά τα ποιήματά μου  
Κι έμεινα  
Πραγματικά ενεός. Κυρίως με κλόνισε  
Η πλησμονή του έρωτα –  
Που απουσιάζει ολότελα.

(ΠΛ-Α 314)

Η ομολογούμενη αυτή απουσία, η πλησμονή που απουσιάζει, δεν ισχύει, όπως αποδεικνύεται παρακάτω, σε ό,τι αφορά στη ρητορική του έρωτα, καθώς, μολονότι «αθέατη», έχει έντονη παρουσία επικουρώντας έτερες θεματικές, όπως εκείνες της ποίησης, της φύσης ή του θανάτου.

Μέσα στο πλαίσιο της θεματικής διερεύνησης, στη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977) εντοπίζεται μια ξεκάθαρη «ερωτική νησίδα» αποτελούμενη από τρία ποιήματα με τον πανομοιότυπο τίτλο «Ο έρωτας», τα οποία, με τη σειρά παράταξής τους, θα μπορούσαν να ονομαστούν «Ο έρωτας» (I), «Ο έρωτας» (II) και «Ο έρωτας» (III). Η επιλογή αυτή δεν είναι διόλου τυχαία και συνδέεται με την ποιητική πρόθεση να αποτυπωθούν τρεις διαφορετικές όψεις του έρωτα: η ρομαντική, η σκοτεινή και η μεταφυσική-συμπαντική.

Έτσι το ποίημα «Ο έρωτας» (I) αποτυπώνει τη ρομαντική διάσταση του έρωτα, αποδίδοντάς του, εσκεμμένα, ένα χρωματικό κατηγορημα: Ο έρωτας είναι ένας ροζ πολτός, ουσία με κολλώδη υφή, αλλά και δύναμη που συνδέεται σημειολογικά με την εποχή της νεότητας (Μες στα σχολεία τις ντισκοτέκ). Οι ερωτευμένοι νέοι αποκτούν δυνάμεις υπερφυσικές, νιώθουν σαν να πέφτουν από τα ψηλά ή να απογειώνονται και να πετούν γύρω απ' τα μεγάλα κτήρια. Στο ποίημα θα προστεθεί και μια ακόμη πτυχή του έρωτα, αυτή της ανάμνησης και της νοσταλγίας (τ' αξέχαστο μαλλί της γριάς), η οποία εμφανίζεται μέσω μιας «γλυκιάς» παρομοίωσης, που συνδέει την περίοδο της ηλικιακής αθωότητας με τον έρωτα και συμβάλλει στην έκτυπη απόδοση της ρομαντικής, της ροζ όψης του:

Ο έρωτας είν' ένας ροζ πολτός  
Μες στα σχολεία τις ντισκοτέκ και τα τηλέφωνα  
Κολλάει στη γλώσσα μας στα μάτια στα μαλλιά μας  
Απ' τ' ανοιχτό παράθυρο πέφτουμε κάτω  
Μ' ανεπιτήδευτα επιδέξια βολ πλανέ  
Πετάμε γύρω απ' τα μεγάλα κτήρια  
Ο έρωτας είναι τ' αξέχαστο μαλλί της γριάς  
Κολλάει στα χείλια μας και τραγουδάμε υπέροχα  
Τι άλλο μεγαλύτερο έχ' η ζωή  
Από τον ύπνο στη φωλιά του ωραίου;

(ΣΕ-Α 86)

Η ρομαντική «εικονογράφιση» του έρωτα αίρεται στο δεύτερο, σε σειρά παράθεσης, ποίημα «Ο έρωτας» (II), όπου αποτυπώνεται η σκοτεινή του πλευρά, με το ροζ χρώμα να μετατρέπεται σε μαύρο, ενώ το σκοτάδι που καλύπτει τον κειμενικό χώρο ευθυγραμμίζει το ποίημα με τον τίτλο της συλλογής και με το φάσμα του μαύρου, που καλύπτει όλη σχεδόν την κειμενική χώρα του ποιητικού έργου, μεταλλάσσοντας τον σκοτεινό έρωτα σε έρωτα του σκοτεινού.<sup>354</sup> Ωστόσο, εδώ προστίθεται μια ακόμη ιδιότητα του έρωτα: είναι ένα σώμα δίχως κόκκαλα, δηλαδή φαινόμενο που δεν μπορεί να οριστεί με ακρίβεια, στοιχείο που γλιστράει μέσα από τα χέρια μας και διαφεύγει. Η μετάβαση από το απτό (πολτός) στο ασύλληπτο (σώμα δίχως κόκκαλα) συνδέει τον έρωτα με τον θάνατο («Ένα παιδί βγαλμένο μόλις/ Απ' τον τάφο»), ο οποίος τοποθετείται αντιστικτικά απέναντι από την υπερβατική φύση του έρωτα, σύζευξη που παραπέμπει στην ηρακλείτεια θέση «ὤυτὸς δὲ Ἄϊδης καὶ Διόνυσος» [: ο Ἄδης και ο Διόνυσος είναι το ίδιο], ή στον γνωστό σολωμικό στίχο «Μόλις είν' έτσι δυνατός ο έρωτας κι ο χάρος»,<sup>355</sup> λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως διάζευξη που επιρρωνύει την αξία του έρωτα, τον οποίο ο μέσος θνητός προσπερνά ανέμελα («Εσύ γυρνάς σφυρίζοντας»), χωρίς να αντιλαμβάνεται το βάθος του. Η ανάδειξη της πρωτεύουσας αξίας του έρωτα απευθύνεται μετωπικά, με τη χρήση του β' ενικού προσώπου, στον αναγνώστη,

354 Μαρκόπουλος, 2022: 9.

355 Βλ. Λ. Πολίτη (Επιμ.), Δ. Σολωμού *Ποιήματα*, σσ. 197-206.

λαμβάνοντας τη μορφή ρητορικής ερώτησης ή, ενδεχομένως, αποτελεί και ήπια «οδηγία» εις εαυτόν:

Ο έρωτας ψιθύρισε, ο έρωτας  
Μες στο σκοτάδι  
Είν' ένα σώμα δίχως κόκκαλα  
Μα πώς  
Εσύ εκεί γυρνάς σφυρίζοντας  
Ένας μικρός τρελός  
Ένα παιδί βγαλμένο μόλις  
Απ' τον τάφο.

(ΣΕ-Α 88)

Το τρίτο σε σειρά ποίημα της συλλογής με τίτλο «Ο έρωτας» (III) συνδέει τον έρωτα με τον χώρο τού υπερβατικού και, μέσα από την ενάργεια των εικόνων, κατεβάζει το συμπαντικό άπειρο στην ψιχαλισμένη άσφαλτο, ανοίγοντας παράλληλα τον δρόμο για τη γέννηση μιας υπερκόσμιας διαλεκτικής εμπειρίας:<sup>356</sup>

Ο έρωτας  
Ένα τρελό κυνήγι μες στη νύχτα  
Τρέχοντας μ' εκατό  
Ψιχαλισμένος δρόμος  
Οι διάττοντες  
Ανοίγοντάς σου δρόμο  
Στο στερέωμα.

---

356 Η άποψη αυτή απηχεί μια προσωκρατική φιλοσοφική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο έρωτας αποτελεί ένα από τα στοιχεία που δημιούργησαν τον κόσμο: ««οἶον ὅσοι φιλίαν καί νεῖκος ἤ νοῦν ἤ ἔρωτα ποιοῦσιν ἀρχήν» (988a33-34). Βλ. Λεοντσίνη, 2009: 62. Συναφής και η άποψη του Δ. Λιαντίνη: «Καταπώς έχουν να μας διδάξουν οι σοφοί και οι ποιητές, αλλά και καταπώς έχει να μας δείξει η προσωπική μας εμπίωση και εμπειρία, η δοκιμασία ζωής δηλαδή, **δύο είναι οι ψηλότερες κορυφές της καταδρομικής πορείας του βίου μας. Η πείρα του έρωτα, και η πείρα του θανάτου.** [...] Πιο πλατιά, και πιο μακρυστά, και πιο βαθιά, **ο έρωτας και ο θάνατος είναι δύο πανεπίσκοποι νόμοι ανάμεσα στους οποίους ξεδιπλώνεται η διαλεκτική του σύμπαντος.** Το δραστικό προτσές δηλαδή ολόκληρης της ανόργανης και της ενόργανης ύλης. Είναι το Α και το Ω του σύμπαντος κόσμου και του σύμπαντος θεού». Βλ. Λιαντίνης, 1997: 43.

(ΣΕ-Α 90)

Στη διερεύνηση της ουσίας του έρωτα, και με διάθεση προσδιορισμού του γένους της, στο ποίημα «Δάκρυα ευλαβείας» ο έρωτας εμφανίζεται ως αδικία, καθώς η βίωσή του συχνά προκαλεί πόνο και δάκρυα:

Δεν ξέρω άλλη αδικία παρά του έρωτα  
Όταν ενήλικο το πνεύμα σέρνεται  
Κουρέλι μπρος στη νήπια ορατή ωραιότητα  
Όταν πειθήνιο σκλαβώνεται στο πάθος  
Και σφουγγαρίζει τις αυλές του ακατανόητου  
Με φλογισμένα δάκρυα  
Ευλαβείας

(ΘΝΘ-Α 194)

ενώ στο ποίημα «Η λύση της ανάμνησης» παρουσιάζεται ως φθοροποιός δύναμη (επαναλαμβάνεται η αδυναμία προσδιορισμού του ερωτικού συναισθήματος):

Δεν ξέρει τι θα πει φθορά  
Φθορά του έρωτα και χαραγμένα μέλη  
Απ' τους λεπτούς τούς δείχτες  
Των ωρών.<sup>357</sup>

(ΔΤ-Α 145)

Τέλος, ο έρωτας, με τη βασανιστική του όψη (αγκάθια του έρωτα),<sup>358</sup> αίρει την πλήξη μιας ενδεχόμενης αιωνιότητας: «Και πόση πλήξη/ Ένα πνεύμα ολόγυμνο/ Να κολυμπάει στα χάη διαρκώς».<sup>359</sup>

---

357 Παρόμοια, στο ποίημα «Discothèque» (ΔΤ-ΑΠ 162), η εικόνα του διαβόλου συμπληρώνεται από την ικανότητά του να χορεύει σαν μάγος πρωτόγονης φυλής της Αφρικής ή του Αμαζονίου: «Πηδάει μέσα τους πηδάει ανάμεσά τους/ Ο μάγος με λυγμούς με αλαλαγμούς/ –Χωρίς κανένα κόκκαλο– / Χτυπώντας τον ρυθμό».

358 Η «παθολογία» του έρωτα και τα δεινά που απορρέουν απ' αυτόν δηλώνονται από τον Αριστοτέλη με σαφήνεια στη *Ρητορική* (Ρητ., 1402a36-1402b3): «[...]οἷον εἰ περὶ ἔρωτος εἴη τὸ ἐνθύμημα ὡς σπουδαῖος, ἢ ἔνστασις διχῶς· ἢ γὰρ καθόλου εἰπόντα ὅτι πᾶσα ἔνδεια πονηρόν, ἢ κατὰ μέρος ὅτι οὐκ ἂν ἐλέγετο Καύνιος ἔρωτος, εἰ μὴ ἦσαν καὶ πονηροὶ ἔρωτες». Ο Αριστοτέλης αναφέρεται εδώ στον αιμομικτικό έρωτα του μυθολογικού Καύνου για τη δίδυμη αδελφή του, τη Βυλβίδα, τον οποίο χρησιμοποιεί ως παράδειγμα για να δείξει αφενός τα δεινά που μπορεί να προκαλέσει ο έρωτας και αφετέρου για να τονίσει τη διττή πλευρά του, ότι δηλαδή μπορεί να αποβεί θετικό

Ο λόγος περί έρωτος φτάνει σε υψηλές θερμοκρασίες με την απόδοση σε αυτόν ιδιοτήτων της φωτιάς η οποία, όπως ο έρωτας, θερμαίνει και ταυτόχρονα καταστρέφει:

Κοιτάω τις σπίθες των ματιών σου. Τις εύστροφες  
Περιελίξεις της φιδίσιας γλώσσας σου  
Και πώς με κίνηση χορευτική αλλά με μέθοδο  
Καταβροχθίζεις όγκους θηραμάτων.  
Έτσι, σαν έρωτας: Όσο ζεσταίνεις, τόσο αφανίζεις.  
(ΘΝΘ-Α 202)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν στο ποιητικό έργο οι αναπαραστάσεις της ερωτικής πράξης, η οποία σημαίνεται κρυπτικά και υπαινικτικά (Τον γαλαξία σπέρνοντας/ Στον μυστικό της θόλο),<sup>360</sup> ή εμφανίζεται ως παλινδρόμηση και δισταγμός που καταλήγει τελικά σε κορύφωση της ηδονής:

Να μπω ή να μην μπω·  
Εκείν' η παλινδρόμηση  
Έρχομαι – φεύγω  
Που σταματάει για λίγο με σπασμούς  
Φωνές στη νύχτα  
Ή δάκρυα.

(ΔΤΣ-Α 148)

Η ερωτική πράξη, ως αντικείμενο αναφοράς στο ποιητικό έργο, τοποθετείται μέσα σε κλειστούς χώρους και συμπληρώνεται από ομόλογες εικόνες που συνθέτουν το ερωτικό σκηνικό. Ενίοτε, το ερωτικό στοιχείο απελευθερώνει μεταφυσικές δυνάμεις: μαξιλάρια λευκά και σεντόνια του έρωτα ανεμίζουν πάνω απ' τους λιωμένους

---

πράγμα για τη ζωή του ανθρώπου αλλά και αρνητικό. Για την καταστροφική όψη του έρωτα ο Δ. Λυπουρλής αναφέρει στην εισαγωγή του βιβλίου *Ρητορική* (σ. 528), ότι στην αρχαιότητα ήταν συχνή η διδασκαλία ότι ο έρωτας δεν ήταν, κατά βάθος, παρά μια έλλειψη (άρα κάτι κακό), που το άτομο – προκειμένου να ολοκληρωθεί– έπρεπε να την «πληρώσει». Βλ. Λυπουρλής, 2008: 528.

359 (ΘΟΔ-Α 408)

360 (ΤτΤ-Α 381).

πόθους, τέρατα/ εκσφενδονίζονται απ' τα παράθυρα, κι όλο το σπίτι<sup>361</sup> βγάζοντας καπνούς μετακινείται.<sup>362</sup> Ανάλογα, ο διάβολος, στοιχείο επίσης μεταφυσικό, στο ποίημα «Ο σατανάς δεν έχει φύλο», στο οποίο κυριαρχεί η χρωστικότητα του κόκκινου, γίνεται το ενεργούν υποκείμενο μιας ερωτικής συνεύρεσης, ενώ η ένταση της ερωτικής πράξης προβάλλεται και υποβάλλεται μέσω της εικονοποιητικής απόδοσης του χώρου:

Δανείζεται το κόκκινο της έκστασης  
Γεμίζει το κρεβάτι μου φιλιά  
Ρούχα κι αισθήματα ριγμένα πρόχειρα  
Οι μύτες των μαστών να δείχνουνε  
Ειρωνικά  
Τα ουράνια.

(ΔΤΣ-Α 140)

Σε όλα τα παραπάνω προστίθεται και η λειτουργία του υγρού στοιχείου, το οποίο ψυχαναλυτικά θεωρείται κατεχοχόνην ερωτικό, συνδέεται ευθέως με τη γενετήσια πράξη<sup>363</sup> και εντοπίζεται σε αρκετά σημεία του ποιητικού έργου ως κώδικας ερωτικός που κατευθύνει τον ηδονικό προσανατολισμό του ποιητικού κειμένου. Ενδεικτικά, στο αισθησιακό ποίημα «Το σώμα», ποίημα το οποίο εισάγει μιαν οιονεί διακειμενική συνομιλία με το καβαφικό «Θυμήσου σώμα»,<sup>364</sup> εντοπίζονται πρόδηλες ερωτικές σημάνσεις και πλήθος μεταφορών, ενώ το γλωσσικό περιβάλλον του ποιήματος (φωλιά, χορτάρι του έρωτα, φιλιά, ξάναμμα) συνδέει την ανάμνηση μιας ερωτικής συνεύρεσης με την οργασμική κορύφωση (στα υγρά της μοναξιάς του):

Το σώμα εγκαταλείπει βιαστικό τα ξένα σώματα

---

361 Το σπίτι, ως φροϋδικό σύμβολο, ερμηνεύεται ως μια τυπική παράσταση του ανθρώπινου σώματος, ενώ οι είσοδοί του (πόρτες-παράθυρα) συμβολίζουν τα γυναικεία γεννητικά όργανα (Βουτουρής, ό.π., σ. 179-180).

362 (ΣΕ-Α 101).

363 Βλ. Βουτουρής, 1997: 178.

364 Ποίημα «Θυμήσου σώμα», στο Κ.Π. Καβάφης, *Τα Ποιήματα* (1897-1918), 16<sup>η</sup> έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος, 1935, σ. 95.

Γυρνάει τυφλό σε μια φωλιά ζεστό σκοτάδι  
Εκεί θα μηρυκάσει το χορτάρι του έρωτα  
Σε φύλλα μέθης θα τυλίξει τα φιλιά –  
Το σώμα είναι ζώο και βοσκάει ανάμνηση  
Σβήνει το ξάναμμα στα υγρά της μοναξιάς του  
Το σώμα θρέφεται με ακρίδες νοσταλγίας  
Το σώμα ξεδιψάει με δάκρυα.

(ΘΝΘ-Α 192)

Ένα ακόμη στοιχείο που προκύπτει από τη μελέτη της εν λόγω θεματικής είναι το γεγονός ότι τα ρήματα επωμίζονται εδώ το κύριο εννοιολογικό βάρος, αναδεικνύοντας αφενός την ερωτική-ηδονική διάσταση του ποιητικού λόγου και, αφετέρου, συγκαλύπτοντάς την. Για παράδειγμα, το ρήμα «χύνω», που συνιστά ένα κατεχοχήν λιβιδινικό ρήμα, τοποθετείται τρεις φορές στο τέλος των στίχων και με τη χρήση διασκελισμού αλλάζει σημασία, εισάγοντας μια δεύτερη προοπτική, πέραν της ερωτικής, η οποία μετριάζει την ισχύ του οργασμικού ρίγους. Στο ποίημα «Με τρυφερά φτερά»,<sup>365</sup> ο διάβολος Ξαπλώνει απάνω στα χαρτιά και χύνει/ Όλο τον μαύρο του εαυτό. Ανάλογα, στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου»:<sup>366</sup> Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό/ Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε/ Γαργάρες από λέξεις. Ομοίως στη «Μεταποίηση»:

Αμέριμνος  
Γυρίζει εντούτοις ο τροχός των εποχών  
Και ανθίζουνε  
Τα στόματα των νέων. Που χύνουνε  
Αβέρτα το παλιό κρασί  
Σε ασκιά καινούργια.

(ΘΝΘ-Α 234)

Σε συνδυασμό με τη χρήση των ρημάτων, τα ουσιαστικά χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν κυρίως τις αναπαραστάσεις του γυναικείου αιδοίου, η ύπαρξη των

---

365 (ΔΤΣ-Α 143).

366 (ΘΝΘ-Α 181).

οποίων περιχαράκωνει το φιληδονικό υπέδαφος της φωστιαρικής ποίησης. Εν προκειμένω, η γυναικεία φύση ταυτίζεται με το Δέλτα των ποταμών («Ποτάμι πόθου/ Εκβάλλοντας/ Στο ανεστραμμένο/ Δέλτα/ Το εύφορο/ Των/ Δεσποινίδων»),<sup>367</sup> με την αμφίσημη χρήση της λέξης Δέλτα να παραπέμπει τόσο στην εύφορη περιοχή των ποταμών και κατ' επέκταση στη γυναικεία γονιμότητα, όσο και μετωνυμικά, λόγω σχήματος (ανάστροφη αναπαράσταση), στη γυναικεία φύση. Εδώ ο ποιητής ανασύρει από τον όλβο της αρχαίας ελληνικής γλώσσας μια λέξη αριστοφανική: «εἰ γὰρ καθήμεθ' ἔνδον ἐντετριμμένοι,/ κὰν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἄμοργίνοις/ γυμναὶ παρίοιμεν **δέλτα** παρατετιλμένοι». <sup>368</sup>

Στο ποίημα-σύνθεμα με τίτλο «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων» το γυναικείο αιδόιο αναφέρεται, με παρόμοια αρχαία σατιρική ονομασία, ως χοίρος, λόγω της ομοιότητας με το δέρμα του χοίρου σε χρώμα και υφή (Κουκουλές, 1955: 525), ή ως σχισμή (από την αρχαία ελληνική ονομασία σχίσμα),<sup>369</sup> λέξη αλεξικογράφητη με αυτή τη σημασία, ίσως λόγω σεμνοτυφίας, η χρήση της οποίας συναντάται άπαξ στην ποίηση του Φωστιέρη και συνιστά «απτό δείγμα του εξαγνιστικού χαρακτήρα της ποίησης, όταν το αφελώς θεωρούμενο ευτελές και χυδαίο εξαϋλώνεται στην πρωταρχική του μυστηριώδη και μυστηριακή αποστολή».<sup>370</sup> Ακόμη αναφέρεται και ως απόκρημνο βουνάκι [...] με ρόδινες μυρτιές, με το υποκοριστικό βουνάκι να ανακαλεί ηχητικά τη λαϊκή ονομασία του αιδοίου, ενώ το ουσιαστικό μυρτιές να συνδέεται συνειρμικά με τα μύρτα, τα υπολείμματα δηλαδή του παρθενικού υμένα:<sup>371</sup>

Κορίτσι το τσουρουφλισμένο χόρτο του έρωτα

---

367 (ΤτΤ-Α 372).

368 Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, στ. 149-151, [Μτφρ: Αν όλες στο σπίτι μας καλοβαμμένες σειόμαστε,καταδιάφανη ρόμπ' αχνοφορώντας,το τουρλωτό να φαίνεται αποκοίλι μας, καλά αποτριχωμένο] (Μτφρ. Κ. Βάρναλης -Πηγή: Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα).

369 Βλ. Φ. Κουκουλές, «Τα ου φωνητά των Βυζαντινών», στο *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. Στ', Εν Αθήναις, Collection de l'Institut Français d' Athènes 10, 1955, σ. 525 & σ. 539.

370 Βλ. Χαραλαμπάκης, 2021.

371 Βλ. Ληναίος (ψευδώνυμο του Χαρίτωνα Χαριτωνίδη), *Απόρρητα*, σσ. 24-25, όπου παρατίθενται σίχτοι του Αριστοφάνη από τη *Λυσιστράτη* (1004-1006): «ταί γὰρ γυναῖκες οὐδὲ τῷ μύρτῳ σιγῆν ἔωντι, πρὶν χ' ἅπαντες ἐξ ἑνός λόγω σπονδὰς ποιηῶμεσθα καττὰν Ἑλλάδα».



Κι η σκοτεινή σχισμή για την αχερουσία.<sup>372</sup>

Το απόκρημνο βουνάκι σου με ρόδινες μυρτιές

Κι ο χοίρος που βοσκάει τα βαλανίδια.

(ΤτΤ-Α 381)

Από όλα τα παραπάνω ευρήματα γίνεται αντιληπτή η ευρεία χρήση μεταφορών, μετωνυμιών και αμφισημιών που χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της γυναικείας φύσης. Η παραπάνω διαπίστωση επεκτείνεται και σε μεμονωμένους στίχους: η γυναικεία φύση είναι ποτάμι (Θα ταξιδέψω πάλι απάνω στο κορμί σου./ Κι εκεί που το ποτάμι σκίζεται στα δυο/ Στη λόχμη με τα μαύρα της χορτάρια),<sup>373</sup> ή γεωφυσικός σχηματισμός, συγκεκριμένα κόλπος (Αράζοντας σε κόλπους κοριτσιών),<sup>374</sup> ή φωλιά (Τι άλλο/ μεγαλύτερο έχ' η ζωή/ Από τον ύπνο στη φωλιά του ωραίου);<sup>375</sup> ή θύρα (Μια θύρα παραδείσου/ Πίσω απ' τα βάτα),<sup>376</sup> ή σήραγγα (Μουνούχος φύλακας στο στόμιο/ της γυναίκας./ Ο έρωτας περνάει από/ τη σήραγγα/ Κάτι φοβάται/ Είναι σκοτάδι πάει ψηλαφητά),<sup>377</sup> ενώ, λόγω σχήματος, αναπαριστάται μετωνυμικά και ως μύδι (Ένα μύδι ανοιχτό/ Ανάμεσα στα πόδια τους).<sup>378</sup> Τέλος, στο ποίημα «Εσύ», ένα από τα λίγα ποιήματα όπου παρουσιάζονται ευδιάκριτα βιωματικά στοιχεία, η γυναικεία φύση εμφανίζεται ως δάσος:

Αν σε πω γκόμενα θα σ' αφανίσω

Αν σε πω αγάπη μου θ' αφανιστώ<sup>379</sup>

---

372 Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικαστική μεταφορά του ποιήματος από τον ζωγράφο Γιάννη Ψυχοπαίδη, βλ. (Φωσιτέρης-Ψυχοπαίδης, 2019: 44-45).. Το ποίημα στην κοινή έκδοση των Φωσιτέρη-Ψυχοπαίδη καταχωρίζεται με τον τίτλο «Το όρος Αφροδίτη».

373 (ΕΧ-Α 29).

374 (ΤτΤ-Α 381).

375 Ως *φωλιά του ωραίου* νοείται ο έρωτας (ΣΕ-ΑΠ 86).

376 (ΘΟΔ-Α 440)

377 (ΔΤΣ-Α 138).

378 (ΤτΤ- Α 381).

379 Η έννοια της αγάπης συνυπάρχει με τον έρωτα στο ποιητικό έργο και λαμβάνει διάφορες μορφές. Τη ρομαντική που εγγράφεται ως υπόθεση («Αν σ' **αγαπώ** είναι που σ' αγαπώ στον πόνο σου/ Αν σε μισώ είναι που με τυφλώνει ο πόνος μου») (ΣΕ-Α 41), ή: «Αν σ' **αγαπώ** είναι γιατί δεν έχω τι να κάνω ή να σκεφτώ/ Κι είναι γιατί δεν θα σε ξαναδώ στα χρόνια που 'ρχονται» (ΣΕ-Α 51), της δυσθυμίας που προκύπτει από την απουσία («Α, πόσο οι μέρες με βαραίνουν τις βαραίνω/ Με τυραννάνε τα ενθύμια κι ο θυμός/ Πόσο στυφό **το σ' αγαπώ** σε στόμα ξένο») (ΣΕ-Α 87), του εφιάλτη («ο γύπας της **αγάπης** με τα αίματα/ Ο φτερωτός/ Ελέφας του εφιάλτη») (ΘΝΘ-ΑΠ 196), της αγάπης στη σκιά του θανάτου («Ο χρόνος προχωράει. Κάθε αυγή παραδουλεύτρα αστραπιαία τακτοποιεί/ Δρόμους και κτήρια στη χτεσινή τους θέση. Ενόσω αθέατος/ Περνάει ο θάνατος κάτω απ' τους ήχους

Ηλεκτρικό πουλί στα χείλη της αβύσσου

Δάσος πυκνό που το περνάω σφυρίζοντας.

(ΣΕ-Α 84)

Η ερωτική ορμή στο έργο του Φωστιέρη, με τη μορφή του σαρκικού πόθου, μετατοπίζεται και στην ερωτογενή ζώνη του γυναικείου στήθους, το οποίο στο ποιητικό κείμενο κατονομάζεται ως στήθος, βάζο, βυζί, σακκούλι, μαστός, απορρώγες εξοχές. Ενδεικτικά, στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου»:

Ακούμπησε

Τη ρόγα του βυζιού στα χείλια μου

Κι άσε τη γλώσσα μου να γλείψει άλαλη

Το βάζο του ρίγους σου. Γόησσα μικρή

Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργανισμό

(ΘΝΘ-Α 181)

ή στο ποίημα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων»: «Το ραγισμένο βάζο του προσώπου της/ Και τ' αδειανά σακούλια των βυζιών της», ή στο ποίημα «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών»: «Στις απορρώγες<sup>380</sup>/ Εξοχές/ Του στήθους της» Αλλά και ο τίτλος του ποιήματος «Στόμα στο μαστό» δημιουργεί συνειρμούς που παραπέμπουν στην ερωτική διαδικασία, αντίληψη ωστόσο που αίρεται στο εσωτερικό του ποιήματος.<sup>381</sup>

Οπωσδήποτε, η απόπειρα μελέτης της θεματικής του έρωτα στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη δεν εξαντλείται εύκολα, καθώς επεκτείνεται και σε άλλους

---

της αγάπης») (ΣΑΠ-Α 260), της αγάπης που εξισώνεται με το μίσος («Η αγάπη των πολλών/ Ολέθρια/ Σαν μίσος») (ΤτΤ-Α 380), αλλά και με το έγκλημα («Το ασήκωτο φορτίο της αγάπης/ Που τρυφερά τον σπρώχνει προς τον φόνο») (ΘΝΘ-Α 197) ή με το μαρτύριο («Και των ματιών σου οι λίμνες ήδη καθρεφτίζουνε/ Μαρτύρια της αγάπης») (ΤτΤ-Α 238).

380 Το επίθετο **ἀπορρώξ** (αποκομμένος, απότομος, τραχύς, απόκρημνος) συναντάται και στον Εμπειρικό: Με την ορμή του πυρετού επιτεθείς κατέλυσε την τυραννίδα των απορρώγων βράχων, βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, Υψικάμινος, 1935, Αθήνα, Άγρα, σ. 11. Επίσης στον Παπαδιαμάντη: «Όμβροι, άνεμοζάλη, ή άνοιξη τών σπάρτων. Ή θροή τοῦ καλαμιῶνα, **οἱ ἀπορρώγες βράχοι**, ή δρόσος Άερμών». Βλ. Α. Παπαδιαμάντη, «Ο έρωτας στα χιόνια», Άπαντα ΙΙΙ (Επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος), σσ. 105–110, αλλά και στον Όμηρο (ν 94-115): Φόρκυος δέ τίς έστι λιμήν, άλίσιο γέροντος, / έν δήμῳ Ίθάκης. δύο δέ προβλήτες έν αύτῶ / **άκται άπορρώγες**, λιμένος ποτυπεπηυϊαι, αἴτ' άνέμων σκεπώσι δυσαήων μέγα κύμα [...].

381 Για το ποίημα «Στόμα στο μαστό» (ΠΛ-ΑΠ 304), βλ. την ενότητα «Ψίθυρος θανάτου».

χώρους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ωστόσο, από την πληθύ των ευρημάτων, γίνεται αντιληπτό ότι στο ποιητικό έργο έχει εδραιωθεί ο λόγος περί έρωτος ο οποίος ακολουθεί μια διχαλωτή πορεία: άλλοτε οχυρώνεται πίσω από την αρχαιοελληνική ετυμολογική αφετηρία των λέξεων με πρόθεση να μην ειπωθούν τα «ου φωνητά», επιλογή που αποδίδει στο κείμενο μυστικιστικό χαρακτήρα, μια οιονεί αλημεία που συμβάλλει στον ερμητισμό του ποιητικού λόγου, και άλλοτε αίρει τον γλωσσικό «καθωσπρεπισμό» με τη χρήση ρητών αναφορών<sup>382</sup> που προέρχονται από την αργκό ή τη λαϊκή γλώσσα<sup>383</sup> και ενδεχομένως μεταβιβάζουν ευκολότερα το μήνυμα μετατρέποντας συνάμα το ποίημα σε «Κολυμβήθρα του Σιλβάμ» που εξαγνίζει και «νομιμοποιεί» το αγοραίο ενδύοντάς το με ποιητικό μανδύα. Σε κάθε περίπτωση η ρητορική του έρωτα συνέχει το ποιητικό κείμενο ως λόγος πολυσήμαντος και προκαλεί, με όχημα τις τροπές του λόγου, μια εντατική αναγνωστική επαγρύπνηση, ενώ αντανακλά στοιχεία της ταυτότητας του πομπού-ποιητή και ανοίγει τον δρόμο για μια πλούσια ερμηνευτική διαλεκτική.

## 6. Διακαλλιτεχνικές συνάψεις

### 6. 1. Ποίηση και ζωγραφική

Η γνωστή, και με αποφθεγματική πλέον διάσταση, φράση του Σιμωνίδη του Κείου, όπως τη μεταφέρει ο Πλούταρχος, ως σχόλιο, «Σιμωνίδης τήν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τήν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν» αλλά και ο Μιχαήλ Ψελλός («κατὰ τὸν Σιμωνίδην ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκῶν ἐστίν»), ή, όπως την απέδωσε στη λατινική γλώσσα ο Οράτιος («ut picture poesis»), εγκαινίασε μια σειρά ερμηνευτικών επισημάνσεων σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η ζωγραφική μπορεί να «αφηγηθεί», (άλλωστε η σημασία του ιστορώ ταυτίζεται με

---

382 Για τις ρητές αναφορές και τον ρόλο του αναγνώστη ενδιαφέρουσα κρίνεται η άποψη του U. Eco, ο οποίος γράφει σχετικά: «Οι ρητές αναφορές είναι σε τελική ανάλυση οι λιγότερο ενδιαφέρουσες, ακριβώς επειδή έχουν ανακαλυφθεί με κριτική ενάργεια. Αν θέλαμε να δοκιμάσουμε ένα αφηρημένο πρότυπο αναγνώστη ο οποίος “ζυμώνει” το κείμενο, θα ανακαλύπταμε ότι αυτός θα υιοθετούσε σιωπηρά το αξίωμα ότι το κείμενο είναι ένα ανοιχτό σύμπαν, όπου ο ερμηνευτής μπορεί να ανακαλύψει άπειρες διασυνδέσεις». Βλ. Έκο, 1993: 67.

383 Βλ. Μαυρή, ό.π..

εκείνη του ζωγραφίζω)<sup>384</sup> και η ποίηση «να ζωγραφίσει». Ο λόγος για τη συνάφεια των δύο τεχνών συναντάται αιώνες πριν, στο έργο του Πλάτωνα, ο οποίος «εξορίζει» και τους ποιητές και τους ζωγράφους από την ιδανική του Πολιτεία, με την ιδέα ότι τόσο η ποίηση όσο και η ζωγραφική είναι μιμητικές τέχνες και τα έργα τους είναι *ειδώλων είδωλα*, απέχοντας τρεις βαθμούς από την αλήθεια των ιδεών, επομένως παραλαπλανητικά και επικίνδυνα.<sup>385</sup> Αργότερα ο Αριστοτέλης στο έργο του *Περί Ποιητικής* «αποκαθιστά» τις δύο τέχνες τονίζοντας τον υψηλό παιδευτικό τους ρόλο, χωρίς ωστόσο να αρνείται τη μιμητική συνάφεια που εισηγήθηκε ο Πλάτων ως συστατική αρχή και κοινό έδαφος ανάπτυξης.<sup>386</sup>

Στην πορεία του χρόνου η συνοδοιπορία των δύο τεχνών πυροδότησε μια σειρά αντιλήψεων για την ανωτερότητα της ποίησης και την κατωτερότητα της ζωγραφικής έναντι της ποίησης, αντιλήψεις που εκπορεύτηκαν από τον βαθμό απόδοσης του «υψηλού» στην τέχνη.<sup>387</sup> Στην περίοδο της Αναγέννησης οι δύο τέχνες φαίνεται να εξισώνονται (σε αυτό συντέλεσε η συγγραφή σημαντικών εγχειριδίων). Έτσι η ζωγραφική, η οποία φαίνεται να απαλλάσσεται από το στίγμα

---

384 Βλ. το Λεξικό Κριαρά: **ιστορώ·** 'στορώ. **1)** Εξιστορώ, αφηγούμαι, διηγούμαι: τούτο και μόνον ιστορώ, τούτο και μόνον γράφω (*Καλλίμ. 2173*). **2)** (Ενεργ. και μέσ.) αναθυμούμαι, αναπολώ, αναπλάθω: κυρά μου, 'στόρησε και βάλε με τον νουν σου (*Ερωτοπ. 626*). **3)** Ζωγραφίζω: Ούτε ζωγράφος δύναται ποσώς να ιστορήσει (*Διήγ. παιδ. 392*). [αρχ. *ιστορέω*. Η λ. και σήμ.]

385 Βλ Πλάτων, *Πολιτεία*, 602a3-9: «ὁ δὲ μιμητὴς πότερον ἐκ τοῦ χρῆσθαι ἐπιστήμην ἔξει περὶ ὧν ἂν γράφῃ, εἴτε καλὰ καὶ ὀρθὰ εἴτε μὴ, ἢ δόξαν ὀρθὴν διὰ τὸ ἐξ ἀνάγκης συνεῖναι τῷ εἰδότηι καὶ ἐπιτάττεσθαι οἷα χρῆ γράφειν; οὐδέτερα. οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθὰ δοξάσει ὁ μιμητὴς περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν. [Μτφρ: ο μιμητής βάσει της χρήσης των αντικειμένων που ασχολείται θα αποκτήσει γνώση για ὅσα αντικείμενα ζωγραφίζει, αν είναι δηλαδή ωραία και σωστά ἢ ὄχι, ἢ θα ἔχει σωστή γνώμη επειδή είναι αναγκασμένος να συναναστρέφεται με εκείνον που κατέχει τη γνώση για αυτά και θα παίρνει διαταγές από αυτόν με τρόπο να τα ζωγραφίζει; –Τίποτε από αυτά. Επομένως, ο μιμητής ούτε γνωρίζει ούτε ἔχει σωστή γνώμη για την ομορφιά ἢ την ἀτέλεια των αντικειμένων που μιμείται] (Μτφρ. Λυπουρλής, από Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα).

386 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1444b9: «Εοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὄλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις [...] σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες» [Φαίνεται ὅτι γενικά ἡ ποίηση οφείλει τὴν ἀρχὴν τῆς σε δύο αἰτίες — και τις δυο τους φυσικές. Ἡ μίμηση, πράγματι, εἶναι σύμφυτη στους ἀνθρώπους [...].] (Μτφρ. Λυπουρλής, από Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα).

387 Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀγγελᾶτος (2017, σ. 618-9), ἡ ἀντίληψη τοῦ Schiller γιὰ τὴν ἀνωτερότητα τῆς ποίησης ἐναντὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν ἐκπορευόταν ἀπὸ τὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ ποίηση μπορεῖ νὰ ἀποδώσει ὅλες τὶς ἐκδοχὲς τοῦ ὑψηλοῦ (*τὸ ὑψηλὸ τῆς διευθέτησης καὶ τὸ ὑψηλὸ τῆς πράξης*), καθὼς ἀκινητοποιεῖ τρόπον τινὰ τὴ δράση ἐξαικονίζοντας τὴ συμπαρουσία ἠθικῶν καὶ φυσικῶν μεγεθῶν. Ὡς ἀντιστάθμισμα στὴν ἀντίληψη αὐτὴ ὁ Kant ἔκανε λόγο γιὰ τὴ συμβολὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν «καλλιέργεια» τῆς ψυχῆς, με τὴν ιδέα ὅτι ἡ ζωγραφικὴ ἀποτελεῖ ἓνα προϊόν τῆς διάνοιας ποὺ συνενώνεται με τὴν αἰσθητικότητα, ἀρα προσφέρεται γιὰ στοχασμὸ. Βλ. Ἀγγελᾶτος, 2017 ἢ Κακαβούλια 2017.

της «χειρωναξίας», ενώ, σε ορισμένες περιπτώσεις, θεωρείται ανώτερη της ποίησης, εξ ου και «η διακήρυξη του Λεονάρντο ντα Βίντσι: «όστις μη ασπάζεται την ζωγραφικήν αδικεί την αλήθειαν, αδικεί δε και τη σοφίαν» με την έννοια ότι η δύναμη της ζωγραφικής είναι ασυναγώνιστη, «γιατί μπορεί να περικλείσει τη συναρπαστική ομορφιά της φύσης, ενώ η ποίηση μπορεί μονάχα να την υποβάλει».<sup>388</sup>

Χωρίς αμφιβολία, η σύμπλευση της ποίησης με τη ζωγραφική, σε μια πρώτη θεώρηση, αποτελεί μια καταστατική πράξη σύναψης η οποία συντελείται εντός ενός πεδίου σύγκλισης δύο ανεξάρτητων τεχνών. Οι συγκλίσεις αυτές παράγονται ως μορφές αναπαράστασης είτε του ποιητικού λόγου που αποτυπώνεται εικαστικά είτε του εικαστικού έργου που λειτουργεί ως αφορμή σύνθεσης του ποιητικού λόγου. Μολονότι ο ζωγράφος και ο ποιητής βρίσκονται απέναντι σε αφηγηματικά συγκροτημένες και πολιτισμικά σημασιοδοτημένες ιστορίες, τις οποίες καλούνται να αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά, και με δεδομένο ότι κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις, τους δικούς της κώδικες ή τη δική της ιστορικότητα, συμβαίνει συχνά καλλιτεχνικά έργα είτε να διαπλέκονται είτε να τροφοδοτούν το ένα το άλλο.

Στη σύγχρονη εποχή βρισκόμαστε μπροστά σε θαυμαστές αφηγήσεις του ποιητικού λόγου και της εικόνας, καθώς σημαντικοί ζωγράφοι εικονογραφούν τα ποιήματα μεγάλων ποιητών (για παράδειγμα ο Henri Matisse εξέδωσε βιβλία με εικονογραφήσεις ποιητικών έργων: του Μαλλαρμέ, του Ρεβερντύ, του Ρονσάρ, του Μοντερλάν),<sup>389</sup> ο Joan Miró ζωγραφίζει πίνακες με λέξεις (βλ. «Ο Υμπύ στις Βαlearίδες»), ο Paul Klee «παντρεύει» το κείμενο με την εικόνα στο έργο «Μόλις προβάλλει απ' τη γκρίζα νύχτα», ο Massin καταθέτει το «Οπτικό ποίημα», ο Guillaume Apollinaire με τα «Καλλιγραφήματα» εισάγει το ποίημα-αντικείμενο, όπως «Το μαχαιρωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι», «Το μαντολίνο», «Το γαρούφαλλο και το μπαμπού», ο Σεφέρης δημοσιεύει ιχνογραφήματα που συνοδεύουν ποιήματά του.<sup>390</sup>

---

388 Βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, 1989: 219.

389 Βλ. Henri Matisse, «Η μέθοδός μου να εικονογραφώ» (Μτφρ. Α. Φωστιέρης), *Η Λέξη*, τχ. 83, Μάρτιος- Απρίλιος 1989, σσ. 199-201.

390 Βλ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Τα ιχνογραφήματα του Σεφέρη», *Η Λέξη*, 83, Μάρτιος- Απρίλιος 1989, σσ. 253-256.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη αξιοποιήθηκε εικαστικά όσο κανένα άλλο έργο ποιητή της Γενιάς του, με την εικαστική πρόσληψή του να διακρίνεται σε πίνακες ζωγραφικής που έχουν εξ ολοκλήρου εμπνευστεί από ποιήματά του, και σε πίνακες που γράφονται με αφορμή ποιήματά του, περιέχοντας στίχους μέσα στην εικαστική τους επιφάνεια – για να μην αναφερθούμε στον μεγάλο αριθμό προσωπογραφιών του ίδιου του ποιητή, τις οποίες φιλοτέχνησαν σημαντικοί έλληνες ζωγράφοι. Αλλά και με φορά αντίστροφη, δηλαδή με αφετηρία τον ποιητή, ανιχνεύονται ποιήματα που η θεματική τους στηρίζεται άμεσα ή έμμεσα σε κάποιο εικαστικό έργο (πίνακα ζωγραφικής ή γλυπτό), ενώ ιδιαιτέρως ορατή είναι η προσπάθεια οπτικοποίησης της ποιητικής γραφής, όπως εντοπίζεται σε αρκετά ποιήματα (το στοιχείο αυτό ερευνάται, ως σημαντικό εύρημα ποιητικής, στο δεύτερο μέρος της εργασίας).

Έτσι, το 2007 δημοσιεύεται από τις εκδόσεις Μίμνερμος η συλλεκτική έκδοση *Ο Ήχος του σφυγμού*,<sup>391</sup> με πρωτότυπα χαρακτηριστικά του Αλέκου Φασιανού εμπνευσμένα από ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη, ενώ το 2019 ο ποιητής εκδίδει από κοινού με τον ζωγράφο Γιάννη Ψυχοπαίδη το βιβλίο/λεύκωμα «Ζωγραφική συνομιλία με την Ποίηση»,<sup>392</sup> και αρκετά από τα έργα, που περιλαμβάνονται στο βιβλίο, εκτίθενται αργότερα στη μεγάλη αναδρομική έκθεση «Γιάννης Ψυχοπαίδης: Ποιητικά - Η ζωγραφική συναντάει την ποίηση» (Οκτώβριος 2019 - Ιανουάριος 2020), στο αίθριο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Για το βιβλίο ο Γ. Ψυχοπαίδης, ο οποίος στο παρελθόν είχε ανάλογες «συναντήσεις» με το έργο ποιητών, όπως οι Κ.Π. Καβάφης, Γ. Σεφέρης, Α. Εμπειρικός και Κ. Δημουλά, γράφει στον πρόλογο:

«Το στίλβον ποιητικό αλφάβητο του Φωστιέρη, διασχίζοντας τη μνήμη της προσωπικής ιστορίας και την ιστορία της προσωπικής μνήμης, μεταμορφώνεται σε έναν –έμπλεο ελεγχόμενου πάθους και υπαρξιακών αποριών– αναστοχασμό πάνω στον Χρόνο. Ασκήσεις περισυλλογής και εξομολόγησης γύρω από το μυστικό μνημόσυνο της μνήμης και της πολύτιμης λήθης. Ακολουθώντας τις τεθλασμένες διαδρομές με τις εντός και τις εκτός εικόνες της σκέψης, μέσα στα απόνερα του

---

391 Το βιβλίο, λόγω του περιορισμένου αριθμού αντιτύπων, δεν είναι διαθέσιμο, ωστόσο κάποια έργα που περιέχονται σε αυτό είναι γνωστά καθώς συνοδεύουν σχετικές δημοσιεύσεις.

392 Για τη συλλογή γράφτηκαν οι εξής κριτικές: Κοψιδά-Βρεττού., 2020., Καβαλλάρη, 2020., Γεωργιάδου, 2020., Σουλογιάννη, 2020., Δανιήλ, 2020., Τσελίκη, 2021: 142-144., Δήμου, 2020.

ύπνου και μέσα στους ουράνιους θύλακες του νου, πεζοπορώντας στις κορφές όπου προήλασε το φως, ο ποιητικός λόγος του Φωστιέρη ιχνηλατεί το μεγάλο Αίνιγμα, το Αρχητέλος, τον αθέατο μηχανισμό τού εδώ και του επέκεινα, το ζώ της ζωής, το *θα* και το *να* του θανάτου». <sup>393</sup>

Με τη σειρά του, ο ποιητής, με αφορμή την έκδοση του βιβλίου προβαίνει σε μια καίρια επισήμανση θεωρητικής τάξεως, αποδίδοντας τη συνοδοιπορία της ποίησης με τη ζωγραφική σε μια θεμελιώδη αντίθεση: «Μια από τις βασικότερες διαφορές [των δύο τεχνών] εντοπίζεται στο γεγονός ότι η ζωγραφική έχει στενότερη σχέση με τον χώρο, ενώ η ποίηση με τον χρόνο. Η ζωγραφική παραπέμπει στην οπτική εικόνα του κόσμου, άρα συνδέεται περισσότερο με την έννοια του χώρου, ενώ η ποίηση αναφέρεται σε πράξεις, μνήμες, εσωτερικές διεργασίες, που έχουν να κάνουν κατ' εξοχήν με τη διάσταση του χρόνου, με την ανθρώπινη παρουσία μέσα σε αυτήν την αείρροη αντικατάσταση του παρόντος. Ο χρόνος τι είναι; Μιλώντας απλουστευτικά, μια μηχανή που διαρκώς μετατρέπει το μέλλον σε παρελθόν. Η ποίηση καλείται, κατά κάποιον τρόπο, να υπερβεί τον χρόνο, να μπορέσει να μιλήσει γι' αυτόν και, απέναντι στον σαρωτικό αφανισμό με τον οποίο εκείνος μας απειλεί, να αντιτάξει την τεχνητή αθανασία του λόγου». <sup>394</sup>

Εκτός όμως από τα παραπάνω δύο βιβλία, είναι εντυπωσιακός ο αριθμός των ποιημάτων του Αντώνη Φωστιέρη που αποτυπώθηκαν ή μάλλον «μετεγγράφηκαν» σε πίνακες ζωγραφικής, σχέδια ή χαρακτηριστικά, από σημαντικούς έλληνες ζωγράφους. Αναλυτικό κατάλογο αυτών παραθέτει στο παράρτημα του βιβλίου του για τον ποιητή ο Θ. Πυλαρινός (2021, σσ.635-6), με τον τίτλο «Εικαστικές αποτυπώσεις». <sup>395</sup> Τα ονόματα των ζωγράφων που ασχολήθηκαν με το

---

393 Βλ. Ψυχοπαίδης, 2019: 6-7.

394 Βλ. Φωστιέρη-Ψυχοπαίδης, 2002α. Παρόμοια, ο Αντώνης Φωστιέρης μιλώντας για την «εικαστική σύμπραξη με τον Γιάννη Ψυχοπαίδη» δηλώνει στον Ε. Ιντζέμπελη: «Το κείμενο λειτουργεί ως ερέθισμα έμπνευσης και όχι ως μοντέλο για εικονοποιία και απαθανάτιση. Κάτι τέτοιο μπορώ να πω ότι συνέβη και στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου ο Γ. Ψυχοπαίδης, δεν επιχείρησε μια κλασικού τύπου εικονογράφηση των ποιημάτων μου, αλλά ξεκίνησε από αυτά για να προχωρήσει σε μια πρωτότυπη σειρά ζωγραφικών έργων, στα οποία εγκιβωτίζονται τίτλοι και στίχοι, κυρίως όμως το κλίμα και η ατμόσφαιρα των ποιημάτων, σε μια πολυσήμαντη οπτική μεταφορά». Βλ. Φωστιέρης, 2020γ: 30.

395 Βλ. Πυλαρινός, ό.π. σσ: 633-635. Τον κατάλογο αυτών μεταφέρουμε εδώ, για λόγους πληρότητας της έρευνας, με αλφαβητική σειρά: Τζούλια Ανδρειάδου, Ανδρέας Δεβετζής, Ζουμπουλάκης Πέτρος, Κόρδης Γιώργος, Μανουσάκης Μιχάλης, Μαυροΐδης Γιώργος, Μυταράς Δημήτρης, Οικονομίδης Νίκος, Μ.Δ. Παπαδοπούλου, Φαίδων Πατρικαλάκης, Δημήτρης Σεβαστάκης, Σωτήρης Σόρογκας, Αλέκος Φασιανός, Γιάννης Ψυχοπαίδης.

έργο του Α. Φωστιέρη (εκτός από τον Α. Φασιανό και τον Γ. Ψυχοπαίδη) περιλαμβάνονται αναλυτικά στον κατάλογο του Θ. Πυλαρινού. Σε αυτούς προστίθενται και οι ζωγράφοι οι οποίοι φιλοτέχνησαν τα εξώφυλλα των ποιητικών συλλογών (για παράδειγμα, ο Δ. Μυταράς το εξώφυλλο του *Σκοτεινού Έρωτα*, ο Φ. Πατρικαλάκης της συλλογής *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* και ο Σ. Σόρογκας τα εξώφυλλα όλων των συλλογών μετά το 1990). Τέλος, σημαντικός είναι ο αριθμός των ζωγράφων που δημιούργησαν πορτρέτα του ποιητή.<sup>396</sup>

Από την άλλη πλευρά, στο ποιητικό έργο του Φωστιέρη εντοπίζονται ποιήματα που αναφέρονται στη ζωγραφική ή σε συγκεκριμένους πίνακες. Στη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), εκτός από το ποίημα «Πέντε ζωγράφοι»<sup>397</sup> δημοσιεύονται και «Οι χαρτοπαίκτες»,<sup>398</sup> που έχουν ως αποκλειστικό αντικείμενο τον ομότιτλο πίνακα του Σεζάν (τα ποιήματα αυτά στην παρούσα έρευνα τα εντάσσουμε στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής). Ανάλογα, ως διακειμενικό υλικό, η ζωγραφική τέχνη απαντάται και σε τίτλους ποιημάτων, όπως ο τίτλος του ποιήματος «Αλληγορία της Άνοιξης»,<sup>399</sup> από τον ομώνυμο πίνακα του Σάντρο Μποτιτσέλι, αλλά και «Ο θρίαμβος του θανάτου»<sup>400</sup> που παραπέμπει στον αντίστοιχο πίνακα του Πίτερ Μπρέγκελ.

Εκτός όμως από τις ορατές συνάψεις, σε σίχους ποιημάτων εντοπίζονται αθέατες συγγένειες με γνωστά εικαστικά έργα, όπως συμβαίνει στο ποίημα «Επανάληψη», στο οποίο η εικονοποιία των παρακάτω στίχων παραπέμπει ανοιχτά στον υπερρεαλιστικής σύλληψης πίνακα του Σαλβαδόρ Νταλί «Εμμονή της μνήμης» («Persistence of memory») ή «Τα εύκαμπτα ρολόγια»:

Όπου να πιάσω όπου κοιτάξω γύρω το μυαλό μου

Πάνω στα έπιπλα χυμένο το μυαλό μου

---

396 Οι ζωγράφοι που φιλοτέχνησαν το πορτρέτο του ποιητή είναι με αλφαβητική σειρά οι εξής: Δεβετζής Ανδρέας, Μακρουλάκης Μιχάλης, Μαυροΐδης Γιώργος, Μωραΐτη Ελένη, Οικονομίδης Νίκος, Ρίτσος Γιάννης, Σακαγιάν Εδουάρδος, Σόρογκας Σωτήρης, Τσαρούχης Γιάννης, Φασιανός Αλέκος, Γιάννης Ψυχοπαίδη. Επίσης, προσωπογραφίες του ποιητή φιλοτέχνησαν οι σκιτσογράφοι: Μακρής Ηλίας [=Ηλίας Δελλόγλου], Μητρόπουλος Κώστας, Ορνεράκης Σπύρος. Βλ. Πυλαρινός, ό.π. σσ: 635-636.

397 (ΤτΤ-Α 362).

398 Ό.π., σ. 364.

399 (ΔΤΣ-Α 161).

400 (ΣΕ-Α 76).



Στάζει τικ-τακ απ' τα ρολόγια το μυαλό μου  
(Ένας πολτός που λιώνει – τρέμω – το μυαλό μου)  
Και το πουλί κι η σαρκοβόρα νύχτα: το μυαλό μου.

(ΣΕ-Α 105)

Ανάλογα, στο ποίημα «Αμοργός» η αστερόεσσα νύχτα θυμίζει ζωηρά τον πίνακα «Έναστρη νύχτα» του Ολλανδού μετα-ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Βίνσεντ Βαν Γκογκ,

Κάτι αρμέγει μαύρο στ' όνομά της  
Α μ ο ρ γ ό ς  
Όπως πλατιά που πλαταγίζει απάνω αστερόεσσα  
Νύχτα.  
Η νύχτα η πιο –  
Να φέγγει τότε κι η μικρή πυγολαμπίδα

(ΤτΤ-Α 357)

ενώ δύο σίχοι του ποιήματος «Σκοτεινή ιστορία» παραπέμπουν στις εφιαλτικές μορφές του ελβετού ζωγράφου Hans Ruedi Giger και στον πίνακά του «Allien»: «Το πρόσωπό σου το δαγκώνουνε πουλιά/ Και μες στα μάτια σου τώρα κουρνιάζουν φίδια».<sup>401</sup> Στο ποίημα «Νυχτερινό ταξίδι» οι παρακάτω σίχοι φανερώνουν την επίμονη προτίμηση του Αντώνη Φωστιέρη στο έργο του αγαπημένου του ζωγράφου και χαρακτήρα M.C. Escher, που παραπέμπουν στον πίνακά του «Δεσμός ένωσης»:

Ετούτη η λεωφόρος προεκτείνεται  
Σε μια γραμμή χαμένη στο αχανές  
Γύρω οι σφαίρες και μικροί πλανήτες παίζοντας –  
Η νύχτα ενσαρκώνοντας τον έναστρο χρόνο.

(ΣΕ-Α 46)

Αξίζει να σταθούμε στην επιλογή και την αξιοποίηση της εικαστικής δημιουργίας του M.C. Escher, όπως αυτή εντοπίζεται σε όλο το φωστιακό έργο.

---

401 (ΣΕ-Α 82)

Στα περισσότερα τεύχη του περιοδικού *Η Νέα Ποίηση* αλλά και στη δεύτερη έκδοση της συλλογής *Σκοτεινός Έρωτας* (εκδ. Εγνατία/Τραμ), επιλέγονται για την εικονογράφηση αποκλειστικά τα χαρακτηριστικά του M.C. Escher. Ανάλογα, τα έργα του Escher τοποθετούνται και στις δύο εκδόσεις (2008 και 2010) της *Ποίησης 1970-2005*, όπως και στις αντίστοιχες (2021 και 2022) των *Απάντων 1970-2020* (ένα έργο, πριν από κάθε επιμέρους συλλογή) λειτουργώντας ως *exordia* που μεταφέρουν τη δική του σημειολογία και εκδιπλώνουν, κατά περίπτωση, αναπαραστατικές εκδοχές, ενώ η τοποθέτησή τους συμβάλλει στη συγκρότηση της αισθητικής ταυτότητας των βιβλίων. Η λειτουργία της ένθεσης των εικαστικών έργων μέσα στον κειμενικό χώρο των ποιητικών βιβλίων αφενός ενεργοποιεί μια «κυμαινόμενη αλυσίδα σημαινομένων»<sup>402</sup> και αφετέρου ακινητοποιεί στιγμιαία την ποιητική ροή, προλειαινώντας το έδαφος για τη συλλογή που έπεται, ενώ η τοποθέτηση των έργων αυξάνει σημαντικά την αναγνωστική διάδραση.<sup>403</sup>

## 6. 2. Ποίηση και μουσική

“Εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης  
τό τε μέλος καὶ τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον,  
ἄλλο τι ἢ λόγοι γίνονται τὸ λειπόμενον”  
Πλάτων, *Γοργίας ἢ περὶ  
Ρητορικῆς, ἀνατρεπτικός* [485.c]

Η περιλάλητη μουσικότητα του λογοτεχνικού κειμένου συνυφαίνεται με το νοηματικό του περιεχόμενο, στοιχείο που απέδωσε εικονοπλαστικά με μια εύστοχη αναλογία ο Saussure: «Ο λόγος μπορεί να παρομοιαστεί με ένα φύλλο χαρτιού. Η σκέψη αποτελεί τη μια όψη του και οι ήχοι την άλλη. Δεν μπορεί κανείς να κόψει τη μια όψη, χωρίς να κόψει συγχρόνως και την άλλη».<sup>404</sup> Χωρίς αμφιβολία η σύγκλιση της μουσικής με τη λογοτεχνία βρίσκει την καθαρότερη έκφρασή της στην ποίηση, καθώς η τέχνη της ποιήσεως περνά μέσα από τη μουσικότητα της ηχητικής

---

402 Βλ. Barthes, 2007: 47.

403 Τα έργα του M.C. Escher που συνοδεύουν τις ποιητικές συλλογές είναι κατά σειρά: *Day and night, Relativity, Bond of Union, Reptiles, Angels and Devils, Eye, Portrait of Jetta, Dragon, Another world II, Vaulted staircase*. Περισσότερα για τη λειτουργία των έργων του M.C. Escher στα *Απαντα* του Α. Φωσιτέρη, βλ. Μακρίδου, 2023α: 67.

404 Βλ. Saussure, 1916: 97.

διάστασης του στίχου. Η σύμπραξη ποίησης και μουσικής γεννά το μελοποιημένο ποίημα, ωστόσο το ίδιο το ποίημα, πριν από τη μελοποίηση, χαρακτηρίζεται από την ηχητική διάσταση των λέξεων, συνακόλουθα και των στίχων· υπάρχει δηλαδή ένα εγγενές πρωτογενές μουσικό υλικό που με τη μελοποίηση αποκτά την υπόσταση του «μεταφράσματος»,<sup>405</sup> το οποίο προσφέρει, ενίοτε, στο ποίημα μια δεύτερη ευκαιρία ζωής, καθιστώντας το, δυνητικά, περισσότερο «ορατό» και υποδεικνύοντάς του την έξοδό του από τον κλειστό χώρο του βιβλίου.<sup>406</sup>

Χωρίς αμφιβολία, σε ό,τι αφορά τη σύγχρονη νεοελληνική ποίηση, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, οι μελοποιήσεις σημαντικών ποιητικών έργων από καταξιωμένους συνθέτες (Μίκη Θεοδωράκη, Μάνο Χατζηδάκι, Γιάννη Μαρκόπουλο κ.ά.) συνέβαλαν αποφασιστικά στην παραπάνω «μεταφορά», καθώς κατάφεραν να καταστήσουν οικείο τον ενδεχομένως δυσπρόσιτο για πολλούς ποιητικό λόγο των μειζόνων δημιουργών, ο οποίος, διαφορετικά, θα έμενε στην αφάνεια για το ευρύ κοινό, ευγενή κλήρα των ολίγων, των επαρκών δηλαδή αναγνωστών και των φανατικών εραστών της ποιητικής τέχνης. Εν προκειμένω, δεν μπορούμε να προσπεράσουμε την πολιτική διάσταση του πράγματος η οποία συνδέεται και με την ιστορική συγκυρία, δηλαδή την πρόθεση των συνθετών, ή ορισμένων εξ αυτών, να συνδράμουν με το έργο τους στην άρση της αντίληψης ότι το έντεχνο είναι προνόμιο αποκλειστικά της αστικής τάξης και όχι των λαϊκών τάξεων.<sup>407</sup> Η παραπάνω χρονική περίοδος, χωρίς αμφιβολία, χαρακτηρίστηκε από

---

405 Η άποψη αυτή συγκλίνει με τις θεωρητικές απόψεις του M. Colling [«Η ποίηση τείνει μάταια να ξεφύγει από τη σκληρή ύλη [των λέξεων] προσπαθώντας, με τη χρησιμοποίηση συγγενών μεταξύ τους ήχων, να απελευθερώσει την “αύρα” της λέξης και έτσι να προκαλέσει μια πνευματική συγκίνηση. Η ποίηση θέλει να έχει μουσικότητα, αλλά ακόμα και τα πιο ολοκληρωμένα έργα της δεν επιτρέπουν στο θαύμα να φανερωθεί. Όλο και κάποια λέξη εμφανίζεται ξαφνικά, που εκπέμπει μια “αύρα” πολύ αδύναμη και μας κάνει να προσγειωθούμε στο ανελέητο ακριβές νόημα του ποιήματος». Βλ. Cuvelier, 1992: 218.

406 Επίσης Ο E. Pound διατυπώνει ξεκάθαρα, σε άρθρο που δημοσιεύει το 1912, τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες όφειλε να μελοποιείται η ποίηση: α) οι λέξεις του μελοποιημένου ποιήματος πρέπει να γίνονται εύκολα κατανοητές όταν το τραγουδάει κάποιος, β) οι λέξεις δεν πρέπει αναίτια να παραμορφώνονται, γ) ο ρυθμός του ποιήματος δεν πρέπει να καταστρέφεται χωρίς λόγο από τον μουσικό που το μελοποιεί. Βλ. Α. Βιστωνίτης, «Για τον Πάουντ και τη μουσική», *Η Λέξη*, ό.π., σ. 171.

407 Βλ. Θεοδωράκης, 2019: 249-251. Υπάρχει βέβαια και ο ευγενής αντίλογος του εγχειρήματος, όπως διατυπώθηκε από κάποιους κριτικούς (π.χ. Λεοντάρης), που επισημαίνουν ότι **σε ένα μελοποιημένο έργο δεν «ακούγεται» ο λόγος του ποιητή** αλλά μια εντύπωσή του, η οποία συχνά δεν αποδίδει ούτε καν το στοιχειώδες νόημά του, όπως συνέβη π.χ. με τον γνωστό μελοποιημένο στίχο του Σεφέρη «πήραμε τη ζωή μας λάθος/ κι αλλάξαμε ζωή». (Βούλγαρης, 2021), αλλά και η άποψη ότι η «μουσικότητα» του ποιητικού λόγου δεν μπορεί να αποδοθεί (ίσα-ίσα που αναστέλλεται) με τη μελοποίησή του, έστω κι αν πετύχει να κινηθεί σε ένα συγγενές κλίμα. «Ένα τραγούδι βασισμένο σε κάποιο ποίημα, ακόμη κι αν είναι αριστούργημα [...], εντούτοις είναι κάτι

τη συνέργεια μουσικής και ποίησης, απέδωσε σημαντικά μουσικά έργα,<sup>408</sup> μέσω της μελοποίησης του έργου σημαντικών ελλήνων ποιητών, και προϊόντος του χρόνου ήρθε η σειρά των ποιητών της Γενιάς του '70 να μελοποιηθούν και εκείνοι από επιφανείς συνθέτες.

Παρά την κυριαρχία της ελευθερόστιχης ποίησης και της δεσπόζουσας α-τονικότητας που χαρακτηρίζει τη Γενιά του '70 ο λόγος των νέων ποιητών τροφοδοτεί τα έργα των ελλήνων συνθετών. Ποιητές της Γενιάς του '70, όπως οι Γ. Κοντός, Τ. Μαστοράκη, Μ. Γκανάς κ.ά. είδαν τα ποιήματά τους να γίνονται τραγούδια. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η μελοποίηση ποιημάτων του Αντώνη Φωστιέρη.

Συγκεκριμένα, ποιήματά του μελοποιήθηκαν από τους Γιάννη Μαρκόπουλο, Θάνο Μικρούτσικο και Θανάση Νικόπουλο. Το 1997 στον δίσκο «Γιάννης Μαρκόπουλος: Ένας αθέατος σφυγμός» (Columbia/Sony) περιλαμβάνεται το ποίημα «Η φυσαρμόνικα», από τον *Σκοτεινό Έρωτα*, σε εκτέλεση Βασίλη Λέκκα. Μερικά χρόνια αργότερα μελοποιείται από τον Θάνο Μικρούτσικο το ποίημα «Σκοτεινή ιστορία», το οποίο περιλαμβάνεται στον δίσκο «Ανέκδοτα τραγούδια» (Ελευθεροτυπία, 2009), φέροντας τον τίτλο «Η σκοτεινή ιστορία μιας απογείωσης» το οποίο τραγούδησε ο Γιάννης Κούτρας. Το 2011, το ποίημα «Απόψε σκέφτομαι» μελοποιείται και ερμηνεύεται από τον συνθέτη Θανάση Νικόπουλο και περιλαμβάνεται στον δίσκο «Τραγούδια του έρωτα και της θάλασσας» (Ευφωνία, 2001), ενώ το 2009 κυκλοφορεί CD από τη δισκογραφική εταιρία «LYRA» με τίτλο: «Ο Αντώνης Φωστιέρης διαβάζει Φωστιέρη» στο οποίο ο ίδιος ο ποιητής διαβάζει πενήντα πέντε ποιήματά του.

Ένα επίσης σημαντικό γεγονός, που σχετίζεται με τη μουσική μετάπλαση του έργου του ποιητή, συμβαίνει τον Μάρτιο του 2019, όταν ο διεθνούς κύρους αμερικανός συνθέτης Keith Moore παρουσίασε στο Παρίσι, στην κεντρική αίθουσα του Columbia Global Center, στο Μονπαρνάς, τη μουσική σύνθεση "Time and

---

ξεχωριστό. Έχει αυταξία. Τον ήχο του ποιήματος μπορεί να τον βρει κανείς μόνο διαβάζοντάς το» Βλ. Μητρόπουλος, 1992: 139. παραγωγή της

408 Σημαντικές μελοποιήσεις ποιημάτων των Σεφέρη, Ελύτη, Εμπειρικού και της πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, Καρούζου, Λειβαδίτη, Αναγνωστάκη, ή της δεύτερης Μεταπολεμικής Γενιάς, Δημουλά, Λεοντάρη κ.ά.

Again", έργο βασισμένο αποκλειστικά στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη. Για το σημαντικό αυτό γεγονός ο Λ. Σταυρόπουλος έγραψε στην εφημερίδα *Το Βήμα*:

«Το "Time and Again" είναι ένα καθηλωτικό μουσικό έργο διάρκειας εξήντα λεπτών. Η σύνθεση υφαίνει το αυστηρό, ηχοχρωματικό μουσικό ιδίωμα του Keith Moore με τη Βυζαντινή υμνωδία, τους πολλαπλούς τόνους της ελεύθερης τζαζ, δύο σαξόφωνα, τον ηλεκτρονικό ήχο που παράγεται ζωντανά και την ανθρώπινη ομιλία. Σκοπός της δουλειάς αυτής είναι να προκαλέσει τον στοχασμό πάνω σε θέματα όπως η ανθρώπινη αντίληψη, η πίστη και γνώση. Όλα αυτά τα θέματα διερευνώνται μέσα από μια μουσική οικοδομημένη από πλούσια διαπολιτισμικά υλικά, ακουστικά όργανα και τους ήχους της ελληνικής γλώσσας όπως τους βρίσκουμε στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη με τη φιλοσοφική διάσταση της σκέψης του. Όπως οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι-κοσμολόγοι, ο Φωστιέρης ξεκινάει από τον κόσμο που τον περιστοιχίζει, για να πραγματευθεί βαθύτερα ζητήματα, όπως η φύση του χρόνου, τα όρια της λογικής και οι παγίδες της αντίληψης και της γνώσης, ζητήματα που διερευνά από μουσική άποψη και η σύνθεση του Keith Moore»<sup>409</sup>

Ακολουθώντας ξανά, όπως και στην προηγούμενη ενότητα που αφορούσε στην εικαστική πρόσληψη του έργου, την αντίστροφη πορεία, δηλαδή από την ποίηση προς την άλλη τέχνη, διαπιστώνεται ότι η μουσική ακούγεται μέσα από το συνολικό ποιητικό έργο, άλλοτε μονοφωνικά και κάποιες φορές πολυφωνικά ως ορχήστρα εγχόρδων, παρά την εκπεφρασμένη άποψη του ποιητή ότι «Η ποίηση είναι τέχνη της σιωπής»:<sup>410</sup>

Ακούω τη θάλασσα. Με διεύθυνση μαϊστρου, ολόκληρη  
Ορχήστρα εγχόρδων και πνευστών να υψώνεται  
Κι από μακριά ο αντίλαλος κρουστών  
Πάνω στα βράχια.

(ΤτΤ-Α 356)

---

409 Βλ. Σταυρόπουλος, 2019.

410 Η φράση είναι από τον τίτλο συνέντευξης του ποιητή στην οποία δηλώνει σχετικά: «**Η ποίηση δεν είναι τέχνη του λόγου, είναι περισσότερο τέχνη της σιωπής.** Δίνει την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να μιλήσει για τα πάντα, στην πραγματικότητα όμως μιλάει μόνο γι' αυτά για τα οποία δεν μπορούμε να μιλήσουμε. Κοντινότεροι συγγενείς της είναι η φιλοσοφία και η μουσική, ενώ πρώτη ύλη της παραμένει πάντοτε η αισθητική, αισθηματική, συναισθηματική συγκίνηση» Βλ. Φωστιέρης, 2014δ.

Αλλά και από την εκκίνηση του ποιητικού έργου (πρώτα ποιήματα) διαπιστώνεται η μουσική επένδυση η οποία τα συνοδεύει, άλλοτε ενσωματώνοντας την πληθωρικότητα ενός αδιόρατου βαγκνερισμού:

Στους προσφιλείς νεκρούς η Ποίηση κάνει λαμπρή κηδεία.

Μ' επισημότητα και μ' αίγλη μυθική  
Βαθιά τούς θάβει. Χαιρετάει με μουσική  
Τούς ρίχνει στέφανα, μια πλάκα κρύα,

Πίσω των στίχων η ατέλειωτη πομπή

(MT-A 15)

ή ενός ρέκβιεμ:

*Σ' ένα μαύρο σιλπνό*

*Φέρετρο με πλήκτρα*

*Κάποιος παίζει το ρέκβιεμ*

*Της δικιάς μου ζωής. Το μαθαίνω από τρίτους*

(ΣΑΠ-A 264)

άλλοτε πάλι ως ψίθυρος: «Κι εκείνοι οι μουσικοί ψιθυρισμοί/ Εκείνα τα πυροτεχνήματα τις άναστρες νύχτες σου/ Πώς να μη σε σπρώξουνε μες στ' όνειρο;»,<sup>411</sup> και άλλοτε ως εκκωφαντική έκρηξη:

Ξέρω ένα τραίνο που δεν πάει πουθενά

Έν' αυτοκίνητο που πέρα θα σε πάρει.

Μια μουσική που ανατινάζει τα βουνά·

Ξέρω το κόκκινο που θα σε φάει ψάρι).

(ΣΕ-A 82)

---

411 (ΕΧ-A 30)

Δίπλα στη μουσική οι μουσικοί. Στο ποιητικό έργο εντοπίζονται αναφορές σε σπουδαίους μουσικούς, όπως στον Μπαχ («Αλλού τα κουάρκς από τα δάχτυλα του Μπαχ»,<sup>412</sup> ή: («Δέστε πώς βγάζει απ' το λαρύγγι του οργάνου ακόρεστες/ Μοσχοβολιές/ Ο Γιόχαν Σεμπάστιαν»),<sup>413</sup> στίχοι από τους οποίους «ακούγονται» οι μελωδίες από ένα εκκλησιαστικό όργανο. Ανάλογα, στη συλλογή *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά*, και σε μια προσπάθεια ανθρωποποίησης του διαβόλου, συναντάται η μορφή του βιρτουόζου Παγκανίνι. Ο Παγκανίνι επιλέγεται είτε λόγω της ταύτισής του με τις σκοτεινές δυνάμεις του κακού, αντίληψη που πήγαζε κυρίως από την ασθενική, οστεώδη εξωτερική του εμφάνιση, αλλά και από τις φήμες που ήθελαν να έχει «πουλήσει» την ψυχή του στον διάβολο για να γίνει σπουδαίος μουσικός: «Όταν κοιτάξω/ Είναι μια τρύπα σκοτεινή/ Στο βάθος της βογκάει ο Παγκανίνι». <sup>414</sup>

Σε άλλες περιπτώσεις η μουσική γίνεται τραγούδι αγαπημένο (Ένα τραγούδι εξαρθρωμένο δίχως φθόγγους./ Ένα τραγούδι από κείνα που αγαπάς),<sup>415</sup> ή το γνωστό τραγούδι «Στο περιγιάλι το κρυφό», που αποτελεί μελοποίηση του ποιήματος «Άρνηση» του Γ. Σεφέρη από τον Μ. Θεοδωράκη:

*Κι εμείς ακόμα τραγουδάμε ανύποπτοι  
Την πρώτη στάλα της βροχής, το λιόγερμα,  
Το θα ή το να που ψιθυρίζει ο θάνατος  
Την άμμο την ξανθή και το φεγγάρι.*

(ΘΔ-Α 409)

---

412 (ΘΟΔ-Α 405)

413 (ΣΑΠ-Α 256).

414 (ΔΤΣ-Α 143).

415 (ΣΕ-Α 82).

Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ, Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ, Ο ΠΟΙΗΤΗΣ



## Τέταρτο Κεφάλαιο: Το ποίημα

## 1. «Οριστικοί» ορισμοί του ποιήματος

«Εἰ δὴ ταῦτα οὕτως ἔχει, φανερόν  
ὅτι ἡ τελευταία διαφορὰ ἡ οὐσία  
τοῦ πράγματος ἔσται καὶ ὁ ὀρισμός»  
Αριστοτέλης, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, Ζ, 1038a9-20

Κατά την αριστοτελική άποψη, η έννοια του ορισμού προϋποθέτει τον «όρο», το στοιχείο στο οποίο αναλύεται η πρόταση, δηλαδή το κατηγορούμενο και το υποκείμενο με την πρόσθεση ή την αφαίρεση του ρήματος «είναι» ή «δεν είναι».<sup>416</sup> Στο υπό εξέταση είδος ποιημάτων συναντάμε συχνά ορισμούς που αφορούν στην προσπάθεια προσέγγισης του γένους του ποιήματος ή των ποιημάτων, με πιο ξεκάθαρο τον παραπάνω ορισμό. Στην ενότητα αυτή παραθέτουμε τους «καθαρόαιμους» ορισμούς του ποιήματος στους οποίους παρεμβάλλεται το ρήμα «είναι», ή, και εκ του αντιθέτου, το ρήμα «δεν είναι».

Στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη ανήκει ένας από τους πλέον βραχυλογικούς ορισμούς που δόθηκαν, μέχρι σήμερα, στη νεοελληνική λογοτεχνία για το ποίημα, ίσως μάλιστα ο βραχυλογικότερος. Μόλις με τρεις λέξεις ο ποιητής περιγράφει το γένος του ποιήματος σε τρεις στίχους: «Ρυθμικά/ Σκεπτόμενο/ Αίσθημα». Το ποίημα λοιπόν ορίζεται ως αίσθημα, δηλαδή συναίσθημα, που δεν δημιουργείται εν κενώ, αλλά είναι αποτέλεσμα κάποιου αισθηματικού ή συναισθηματικού νυγμού, ενός αισθήματος που εκλύεται από τον/τη δημιουργό. Με τη σειρά του ο ποιητής μετατρέπει/μετασχηματίζει σε λόγο ποιητικό/αισθητικό το εκλούμενο συναίσθημα (άρα το ποίημα λειτουργεί ως «μετασχηματιστής»), και το προϊόν αυτής της διανοητικής διεργασίας κατευθύνεται προς τον αναγνώστη. Παράλληλα, το μετασχηματισμένο «αίσθημα» δείται του ρυθμού, ως αναγκαίας συνθήκης που ξεχωρίζει την ποίηση από την πεζογραφία, αντίληψη που υπενθυμίζει τη γνωστή πλατωνική θέση «Εἴ τις περιέλαιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίνονται τὸ λειπόμενον». Η μετοχή «σκεπτόμενο», που συμπληρώνει το γένος του ορισμού, αποδίδει μια ακόμη ιδιότητα στο ποίημα, που δεν είναι άλλη από το διανοητικό στοιχείο, το οποίο είναι

---

416 Αριστοτέλης, *Αναλυτικά πρότερα*, 24b16-18.

απαραίτητο για τη δομική και μορφολογική επεξεργασία του ποιητικού λόγου, συμμετέχοντας με τρόπο ισάξιο στην τελική διαμόρφωση του ποιητικού προϊόντος. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ανατρέπει την αντίληψη για την «ένθεη» προέλευση του ποιητικού λόγου, με την έννοια της συναισθηματικής παραφοράς αλλά και την άποψη της αυθόρμητης δημόσιας διάθεσης του ποιητικού λόγου (ότι δηλαδή αυτό που γράφεται δημοσιεύεται χωρίς διορθώσεις, αλλαγές ή προσθήκες), παραπέμποντας αυτόχρονα σε ένα στάδιο επεξεργασίας που περνά μέσα από τη διάνοια. Κοντολογίς, θα λέγαμε ότι με τον ορισμό αυτόν ο ποιητής δίνει μια ξεκάθαρη θέση της ποιητικής του ιδεολογίας: στο ποίημα ο ρυθμός είναι αναγκαία συνθήκη, ακόμη και στην περίπτωση της ελευθερόστιχης ποίησης, ενώ τα ποιήματα απαιτούν ένα χρόνο επώασης<sup>417</sup> αλλά και διανοητικής επεξεργασίας:<sup>418</sup>

Αφού κανένας ορισμός

Δεν είναι οριστικός

Κι αφού απ' τις χίλιες εκδοχές

Καμιά δεν απαντάει

Τι να 'ναι

Ποίημα,

Φαντάζομαι δεν θα βαρύνουν

Τρεις ακόμα λέξεις :

Ρυθμικά

Σκεπτόμενο

Αίσθημα.

---

417 Για τον χρόνο της «επώασης», στο ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας» (ΘΝΘ-Α 177) ο ποιητής γράφει: «Τρεις ώρες φτάνουν για να γράψεις ένα ωραίο ποίημα/ Όμως τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα/ Όσο αν ζητάς κι αν θυσιάζεις».

418 Σχετικά με τον τρόπο επεξεργασίας του ποιητικού υλικού ο ποιητής δηλώνει σε συνέντευξή του (Φωστιέρης, 2023): «Μετά την πρώτη γραφή και ώς τη στιγμή της δημοσίευσης του ποιήματος, χρειάζομαι αρκετό χρόνο. Το διορθώνω, το ξαναγράφω όσο είναι ακόμα ζεστό, το αφήνω να κρυώσει μέσα μου μέχρι να το ξεχάσω, το ξαναβλέπω από απόσταση, προσθέτω, αφαιρώ και αλλάζω, πέντε, δέκα και είκοσι φορές, καθαρίζοντας το νόημα, σβήνοντας τα περιττά, δοκιμάζοντας τον ρυθμό – και εντέλει προκύπτει ένα παλίμψηστο με αλληπάλληλες στρώσεις, όπου η καθεμία επικαλύπτει και καταργεί τις προηγούμενες». Και σε άλλη (τηλεοπτική) συνέντευξη προσθέτει: «Η διαδικασία αυτή δεν αφορά πάντα ολόκληρο το ποίημα, αλλά ενδέχεται ακόμη και μια λέξη να σ' απασχολήσει, να σκέφτεσαι ότι πρέπει μια λέξη ν' αλλαχτεί, είτε νοηματικά είτε ρυθμικά, καθώς το ποίημα είναι ένα ολιστικό μάρφωμα στο οποίο πρέπει να ισορροπήσεις πάρα πολλά διαφορετικά στοιχεία: το πνευματικό, το ρυθμικό, το συγκινησιακό». Βλ. Φωστιέρης & Χρονάς, 2017 (η απομαγνητοφώνηση δική μας).

(ΤτΤ-Α 388)

Ωστόσο, ένα ακόμη αφανής ορισμός του ποιήματος εμπεριέχεται στο ποίημα το «Γραπτό», ο οποίος λειτουργεί συμπληρωματικά προς τον προηγούμενο ορισμό εισάγοντας ένα ακόμη στοιχείο που είναι η εικόνα:

Πάντα το ίδιο ατέλειωτο γραπτό  
Μ' ένα ορμαθό  
Από ρυθμούς και εικόνες. Νιώθοντας  
Πως τίποτα δεν θέλουμε στ' αλήθεια – πως  
Ένα γραπτό ειν' ένα σύμπαν από τίποτα. Και πως

(ΤτΤ-Α 325)

Από τους δύο παραπάνω ορισμούς του ποιήματος προκύπτει ένας τελικός, συνθετικός, ορισμός. Το ποίημα δημιουργείται από τον συνδυασμό του διανοητικού («Σκεπτόμενο») και του συναισθηματικού («Αίσθημα») στοιχείου, ως μέσα υλοποίησης της ποιητικής τέχνης ορίζονται ο ρυθμός («Ρυθμικά» ή «Από ρυθμούς») και οι εικόνες («και εικόνες»), ενώ, εν συνόλω, το ποίημα είναι («ένα σύμπαν από τίποτα»), με την έννοια ότι η ποιητική τέχνη ως βασικό υλικό της χρησιμοποιεί το άυλο των λέξεων, δηλαδή κάτι που δεν είναι αντικειμενικό ορατό, σε αντίθεση κάποιες άλλες τέχνες που ως πρώτη ύλη δημιουργίας χρησιμοποιούν υλικά εμπράγματα (ζωγραφική, γλυπτική, μουσική).

## 1. 2. Το ποίημα ως ποτάμι

Ο ορισμός του ποιήματος ως ποταμ(ι)ού συνδέεται με την έννοια της ίασης και του λυτρωμού αλλά και της ανταπόδοσης. Η πηγή της ποίησης είναι το «άσπρο», μετωνυμία της αθωότητας και της αγνότητας, που ενδέχεται να λειτουργεί ισοπεδωτικά, δημιουργώντας μια πραγματικότητα ιδεατή, έναν ουτοπικό κόσμο μέσα στον κόσμο, που απομακρύνει τον δημιουργό από τις συνθήκες του πρακτικού βίου και των πραγμάτων που άπτονται της επώδυνης καθημερινότητας. Η λευκότητα τότε γίνεται λάκκος (σαν τον λάκκο με ασβέστη) και «καίει» τον δημιουργό. Όμως το δημιούργημα της ποίησης, το ποίημα, παρεμβαίνει

λυτρωτικά και σωστικά, όπως το ποτάμι που σβήνει τις φλόγες της φωτιάς, ενώ παράλληλα το ποίημα, ενοχικά βέβαια, σπάει τη σιωπή και προσπαθεί να κατευνάσει την οργή της:

Έπεσα σε λάκκο με άσπρο και κήκα.

Όμως το ποίημα είναι ποτάμι  
Και μια υγρασία θαυμαστική  
Θαρρώ γλυκαίνει τη σιωπή απ' την οργή της  
Αν την πρόδωσα. Δεν φταίω, τ' ορκίζομαι.

(ΣΑΠ-Α 231)

Το γένος του ορισμού (ποτάμι) επεκτείνεται και στους επόμενους στίχους. Με εμφανή την καταφυγή στην ηρακλείτεια άποψη «Ποταμῶ γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῷ αὐτῷ», η οποία παρεμβάλλεται (συνάπτεται μέσα στο ποίημα, προς αναγνωστική διευκόλυνση, τόσο η λόγια όσο και η λαϊκή εκδοχή του αποφθέγματος), το ποίημα γίνεται «ποτάμι από ξένα δάκρυα», με την έννοια ότι μπορεί μεν να αποτελεί ένα προσωπικό καλλιτεχνικό δημιούργημα που προβάλλει το ατομικό αίσθημα, ωστόσο ενδέχεται το ατομικό να γίνεται και καθρέφτης του συλλογικού, αντίληψη που παραπέμπει στη δύναμη του ποιητικού λόγου να εκφράζει και να συγκινεί το αναγνωστικό κοινό:

Τότε κατάλαβα: Μονάχα ο χωρισμός  
ενώνει τους ανθρώπους. Τα υπόλοιπα  
Τα ξέρετε από άλλες διηγήσεις.  
Πώς “πίσω δεν γυρνάει”  
Πως “δὶς ἐμβῆναι τῷ αὐτῷ οὐκ ἔστιν” και τα ὅμοια.  
Μας τα ’παν, τα ξανάπαν, σαν το αυτονόητο  
Να εἶχε χρεῖαν ἐρμηνείας. Ἀλλά το ποίημα  
Εἶναι ποτάμι ἀπὸ δάκρυα ξένα.

(ΣΑΠ-Α 231)

### 1. 3. Το ποίημα ως σφήκα

Στο ποίημα «Προσλαμβάνουσα παράσταση» δίνεται ένας ακόμη ορισμός. Το ποίημα είναι το αποτέλεσμα του ποιητικού οίστρου που οδηγεί στον δημιουργικό ενθουσιασμό και στον μετασχηματισμό της ιδέας σε ποιητικό λόγο. Εδώ, ωστόσο, ο «οίστρος» (με την αρχική του σημασία, της αλογόμυγας) γίνεται σκόπιμα «σφήκα» που βουίζει δυνατά και επίμονα –στοιχείο ειρωνείας, με σκοπό την παρώδηση του στοιχείου της έμπνευσης, που από πολλούς θεωρείται ο καθοριστικός παράγοντας της ποιητικής γραφής:

Εγώ είμ' εγώ  
Εσύ είσ' εσύ μπορεί και να 'σαι ο άλλος  
Ο χρόνος η βαθιά στοά το διαμπερές μου τραύμα  
Ζωή το φίδι που άγρυπνο δαγκώνει την ουρά του  
Το ποίημα ένας θόρυβος μια σφήκα στο κεφάλι μου  
Ο κόσμος ο αράγιστος  
Κι ο άγρια ρημαγμένος.

(ΣΕ-Α 83)

### 1. 4. Το ποίημα ως κλαδί

Δύο ακόμη ορισμοί του ποιήματος προέρχονται από τη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977). Στο ποίημα τέσσερα (4), το αβέβαιο της ποιητικής δημιουργίας παρουσιάζεται ως ακροβασία,<sup>419</sup> δηλαδή ως πράξη ριψοκίνδυνη που δημιουργεί ανασφάλεια («Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ»), στίχος που ταυτίζεται βεβαίως και με τον μεταγενέστερο, από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013):

---

419 Η έννοια της «ακροβασίας» συναντάται και σε άλλα σημεία του ποιητικού έργου: «Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες/ Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς / Μ' ακροβασίες γελοίες, αφού το ήξερες/ Πως ένα δίχτυ αόρατο θα ψάρευε/ Ό,τι αν γινότανε/ Τον κίνδυνο της πτώσης σου» (ΣΑΠ-Α 259), ή: «Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία/ Που ακροβατεί από τη λέξη Εδώ/ Ός την τελεία μετά τη λέξη Καληνύχτα» (ΠΜΠ-Α 121), αλλά και υπαινικτικά: «Ίσως προσάψουν ερεβώδη σαρκασμό/ Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα/ Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη/ Σε σκοινί τρόμου – ») (ΠΛ-Α 314).

«Γράφω/ Έγραψα/ Έχω γράψει.// Καλά ως εδώ.// Όμως του λείπει ο μέλλοντας». Ωστόσο, όταν το ποίημα τελειώσει, όταν από νεφέλωμα γίνει στέρεο κλαδί που στηρίζει το δέντρο της ποίησης, δημιουργείται μια πρόσκαιρη χρονική στιγμή ηρεμίας και αισθήματος ασφάλειας του δημιουργού («Που δένω πότε πότε εκεί την κούνια μου») ο οποίος θα συνεχίσει την ποιητική εργασία που μοιάζει με την αιώρηση μιας κούνιας (η κούνια παραπέμπει στο παιγνιώδες της ποιητικής δημιουργίας) πάνω από το μαύρο το οποίο εδώ αποτελεί μετωνυμία του χάους, του φόβου και του σκοτεινού στοιχείου της ποίησης:

Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ  
Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ·  
Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα  
Που δένω πότε πότε εκεί την κούνια μου  
Να αιωρούμαι πάνω από το μαύρο.

(ΠΜΠ-Α 120)

#### 1. 5. Το ποίημα ως σκάλα

Στο ποίημα εννιά (9) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977) το ποίημα ορίζεται ως σκάλα και μάλιστα «χτισμένη» (σύλληψη η οποία οπτικοποιείται και με την κλιμακωτή διάταξη των στίχων), δηλαδή ως κατασκευή που εμπεριέχει την έννοια του σχεδίου (το διανοητικό στοιχείο της ποίησης) και των δομικών υλικών, ενώ, όπως η σκάλα, το ποίημα οδηγεί στη κορυφή (υπαινιγμός της ανηφορικής πορείας του αναγνώστη προς την πνευματικότητα και του καταβληθέντος μόχθου του ποιητή). Ωστόσο, το τέλος της σκάλας, που ταυτίζεται με το τέλος του ποιήματος, επαναφέρει την αντίληψη της ποιητικής ματαιώσης («Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή/ Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει»):

Αυτό το ποίημα  
Είναι μια χτισμένη σκάλα  
—Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα—

Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή

Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει.

(ΠΜΠ-Α 125)

#### 1. 6. Το ποίημα ως «βόγκος νερού»

Στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου», η «αστάθεια των σημαινομένων» στον ποιητικό λόγο, δηλαδή η συχνά κρυπτική και αμφίσημη λειτουργία των λέξεων (ρευστό των λέξεων), που φέρει συχνά τον αναγνώστη αντιμέτωπο με τα «τυφλά σημεία» του ποιήματος («Στα σκοτεινά»), τον οδηγεί σε πολλαπλές αναγνώσεις, που δεν είναι πάντα ίδιες μεταξύ τους, αφού ο ποιητικός λόγος δεν είναι μονοδιάστατος. Από την άλλη πλευρά, καθώς τα θαλάσσια κύματα αποτελούν το φαντασικό «ακροατήριο», ενώπιον του οποίου γίνεται η απαγγελία, τα ποιήματα φιλοδοξούν να εκφράσουν και τα δικά του πάθη, τα δικά του άλγη, να ακούσουν τον δικό του «βόγκο», που «σπάει» σαν λυγμός, να τον αφήσουν να «χαθεί σ' έν' άλλο βόγκο», σε μια εκρηκτική ένωση με την ελεγειακή φωνή του ποιητή:

Αυτό σ' αλήθεια είναι κοινό!

Με το ρευστό των λέξεων στα κόκκαλά του,

Αμφίθυμο

Απ' την αστάθεια των σημαινομένων. Η έμπνευση

Ρυτίδωνε το δέρμα του όλο ρίγη

Κι ήταν βυθός η επιφάνεια που αλάλαζε

Στα σκοτεινά.

Ποιος άλλος πίστεψε ποτέ ότι τα ποιήματα

Είναι ο βόγκος του νερού που σπάει και ντρέπεται

Ζητώντας μόνο να χαθεί σ' έν' άλλο βόγκο;

(ΣΑΠ-Α 232)



## 2. Το ποίημα ως χώρος

Η χαρτογράφηση του χώρου σε ένα λογοτεχνικό έργο εμπίπτει στο πλαίσιο της «λογοτεχνικής γεωγραφίας», όπως αυτή ορίστηκε από τον Moretti, στοιχείο που συνιστά επί της ουσίας μεταφορά, καθώς πρόκειται για μια άυλη κειμενική, και όχι αντικειμενική, αναπαράσταση, έναν μεταχώρο (literary metaspace) που αποκτά οντότητα μέσα σε μία συγκεκριμένη μυθοπλασία,<sup>420</sup> ή ένα είδος ιδιότυπης ετεροτοπίας (heterotopia), όπως αυτή που σκιαγραφείται από τον Foucault, έναν τόπο έξω απ' όλους τους τόπους, μολονότι η θέση του μπορεί να είναι προσδιορίσιμη.<sup>421</sup> Ωστόσο, ο χώρος στον οποίο «κατοικεί» το ποίημα και τα ποιήματα είναι χώρος που εξανθρωπίζεται και φέρει χαρακτηριστικά του αντικειμενικά αντιληπτού χώρου.<sup>422</sup>

Είναι γεγονός ότι στο συνολικό ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη σπανίζουν τα υπαρκτά τοπωνύμια, και ο ποιητικός λόγος διεμβολίζει συχνά τον αντικειμενικά αντιληπτό χώρο, χωρίς, πάντως, να τον εξοβελίζει ολοκληρωτικά από το ποιητικό έργο. Η αίσθηση του περιβάλλοντος προβάλλει μέσω αχνών αντανakλάσεων, στοιχείο που ισχύει και στα ποιήματα ποιητικής, ενώ ο χώρος του ποιήματος συμβάλλει στην ποιητική μετουσίωση υπαινικτικά, υπόγεια και μυστικιστικά.

Από τη μελέτη του χώρου των ποιημάτων ποιητικής στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη προέκυψαν τρεις κατηγορίες: ο εσωτερικός χώρος, ο εξωτερικός και ο φαντασιακός-μεταφυσικός, κατηγορίες όμως οι οποίες δεν είναι πάντα στεγανές και διαχωρισμένες πλήρως, καθώς πολύ συχνά οι τρεις αυτοί χώροι συνυπάρχουν μέσα στο ίδιο ποίημα δημιουργώντας ένα πολυεπίπεδο χωρικό πλαίσιο σημειομένων.

---

420 Κούγκουλος, 2016: 832.

421 Foucault, 1986: 24, Κούγκουλος, 2016: 831. Βλ. και Σταυρίδης, 2006: 149-156.

422 Ο μαρξιστής φιλόσοφος Henri Lefebvre αναφέρει τέσσερις τρόπους προσέγγισης του χώρου: α) τη μεταφυσική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία ο χώρος εμφανίζεται ως ιδέα που υπερβαίνει το κοινωνικό γίνεσθαι, β) τη γεωγραφική, ως προϊόν του κοινωνικού γίνεσθαι, γ) την σύλληψη του χώρου ως μέσου για την κοινωνική δραστηριότητα (διαμεσότητα) και δ) ως τόπου αναπαραγωγής των κοινωνικών σχέσεων στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Βλ. Καριζώνη, 2014.

## 2. 1. Ποιήματα εσωτερικού χώρου

«Σε χώρους εσωτερικούς ορμούν με πίεση/ Τα λόγια  
μας, οι σκέψεις μας»<sup>423</sup>

Σε ένα πρώτο επίπεδο προσέγγισης, η αποτύπωση του εσωτερικού χώρου στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη διακρίνεται αφενός σε χώρους που δηλώνονται ρητά μέσα στο ποίημα και αφετέρου σε εσωτερικούς χώρους οι οποίοι σημαίνονται υπαινικτικά και ο εντοπισμός τους επιτυγχάνεται μετά από προσεκτική εξέταση του περιεχόμενου γλωσσικού περιβάλλοντος (λέξεων ή στίχων), ενώ, πολύ συχνά, οι ρητές και άρρητες αναφορές συνυπάρχουν.

Ας ξεκινήσουμε από τις άρρητες συνδηλώσεις και από το ποίημα «Σκοτεινός Έρωτας»<sup>424</sup> της ομώνυμης συλλογής, ποίημα εκτενές που δεν καταχωρίζεται στα «καθαρόαιμα» ποιήματα ποιητικής, αλλά σε αυτά που περιέχουν αναφορές σχετικές τόσο με την αναγνώριση του συγγραφικού εαυτού («Πού είσ' εσύ ποιος είσ' εσύ δεν ξέρω πού περπάτησα»), όσο και με την επιθυμία ανεύρεσης της λέξης εκείνης που θα συμπυκνώσει το νόημα όλου του κόσμου και θα εκτοπίσει την περιττολογία του ποιητικού λόγου («Κι επιθυμώντας μοναχά μια λέξη/ Να βρω μια λέξη να χωθώ στον κόρφο της»).

Στο ποίημα αυτό, ο ήχος βόμβας που «εκρήγνυται στο άπειρο» (εξωτερικός-φαντασιακός χώρος) διακόπτει βίαια τον ύπνο του ποιητή που κοιμάται σε ένα δωμάτιο, χώρος που δηλώνεται έμμεσα από την ύπαρξη του τοίχου:

Μια βόμβα φως εκρήγνυται στο άπειρο.

Πετάγομαι απ' τον ύπνο μου

Τινάζοντας στον τοίχο τα όνειρά μου

Και να με μέσα σ' άλλον ύπνο πιο βαθύ

(ΣΕ-Α 40)

Ομόλογα, στο ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός», το ποιητικό κείμενο εμφανίζεται με ιδιότητες κλειστού χώρου, για τον οποίο δεν

---

423 (ΕΧ-Α 27)

424 (ΣΕ-Α 40-41).

λαμβάνουμε καμία πληροφορία, γίνεται ωστόσο αντιληπτός από το ρήμα «βγαίνεις», ενώ εδώ εμφανίζεται και το στοιχείο της δοκιμασίας, καθώς ο κλειστός χώρος του ποιήματος είναι ένας ασφαλής τόπος επιβίωσης, ακόμη και όταν θεματοποιείται το συμβάν του θανάτου, εφόσον κανείς δεν πεθαίνει πραγματικά μέσα σε ένα ποίημα, στοιχείο που βρίσκεται σε αντίστιξη με τον χώρο του «χειρουργείου», από το οποίο μπορεί κάποιος και να μην βγει ζωντανός:

Ούτε η νάρκωση του χειρουργείου δοκιμάζεται

Πάνω σε άλγη

Εν φαντασία

Και λόγω.

Ας μη γελιόμαστε.

Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός.

(ΠΛ-Α 287)

Στο ποίημα (15) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση*, προβάλλει καταρχάς ο εξωτερικός χώρος («Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου»), που παράλληλα αποτελεί και χρονικό δείκτη (νύχτα), στη συνέχεια όμως παρατηρείται η μετάβαση από το έξω (ανοιχτός χώρος, νύχτα με βροχή) στο μέσα (σπίτι-καταφύγιο), που λειτουργεί ως χώρος προστασίας («Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ»).<sup>425</sup>

Στο ποίημα «Πρωθύστερο»,<sup>426</sup> και στο απόσπασμα (2) του ποιήματος, ο κλειστός και ο ανοιχτός χώρος συνυπάρχουν, ενώ είναι χαρακτηριστική η κινητικότητα από τον εξωτερικό προς τον εσωτερικό χώρο (και αντίστροφα), με αναφορές που ποικίλουν, και οι οποίες άλλοτε είναι ορατές και άλλοτε άδηλες. Πιο αναλυτικά, οι εναλλαγές αυτές καταγράφονται ως εξής: «Γυρνώντας με κυρίες ώριμες/ Μικρές εκπλήξεις/ Βάζοντας/ μπροστά τη μηχανή» (εξωτερικός χώρος), και στη συνέχεια: «Μπίρες καφέδες και γραφεία καπνοί/ μες στους καπνούς»

---

425 (ΠΜΠ-Α 131).

426 (ΣΕ-Α 72).

(εσωτερικοί χώροι, δηλαδή μπαρ και γραφεία). Παρόμοια και στο απόσπασμα (4) του ίδιου ποιήματος:<sup>427</sup> «Τότε λοιπόν / Εισσοιτριώ χρονώ να γράφει ποιήματα» (εσωτερικός χώρος, γραφείο ή δωμάτιο), και στη συνέχεια: «Νύχτες και νύχτες στην Αθήνα» (εξωτερικός χώρος, οι δρόμοι της Αθήνας) και: «Κάποτε/ τον γνώρισα/ στον δρόμο/ Αλλά» (εξωτερικός χώρος, οι δρόμοι της Αθήνας).<sup>428</sup>

Ο κλειστός και ο ανοιχτός χώρος συνυπάρχουν και στο ποίημα «Πρώτες λιώνουν οι λέξεις». Εδώ, από τον ανοιχτό χώρο της πλατείας, όπου υπάρχουν καφενεία και καφετέριες, δηλώνεται έμμεσα η μετάβαση στον κλειστό χώρο του σπιτιού, ενώ υπάρχει και ο κειμενικός δείκτης του χρόνου («Στις τρεις τη νύχτα»), που αποτυπώνει με ακρίβεια την κίνηση από το έξω προς το μέσα:

Τώρα στ' αλήθεια δέν θυμάσαι

Τι θα πει πλατεία

Τι καφές.

Την κλειδαριά με το κλειδί

Στις τρεις τη νύχτα.

Νύχτα τι θα πει.

(ΠΛ-Α 293)

Στο πεζόμορφο ποίημα «Ο ήχος των λέξεων», οι συνδηλώσεις του εσωτερικού χώρου είναι ρητές. Ο χώρος του ποιήματος είναι ένα δωμάτιο με τουλάχιστον δύο παράθυρα τα οποία επιτρέπουν στον αέρα να μπεινοβγαίνει, δημιουργώντας ρεύματα που κουνούν τις κρεμασμένες από το ταβάνι ξύλινες λέξεις:

Οι λέξεις μου είναι ξύλινες. Τις βάφω μαύρες, τις κρεμάω με προσοχή απ' το ταβάνι. Ο αέρας των ημερών περνάει απ' τα παρά-

---

427 (ΣΕ-Α 74).

428 Η Αθήνα, ως τόπος υπαρκτός, συναντάται άπαξ σε όλο το ποιητικό έργο, στο παραπάνω ποίημα, ενώ στο (αυτοβιογραφικό) ποίημα «Ρακη» (ΥΓ-Α 322) αναφέρεται έμμεσα, μέσω γνωστών περιοχών που σχετίζονται με τη ζωή του ποιητή: «Πλατεία Κολωνακίου 6 Καφενείον Ελλάς/ Με συμμορίες η Αιγινήτου και οδοφράγματα/ Βέλη ακόντια οξυζενέ μα εγώ σου τα 'λεγα/ Ποιά λεωφόρος ο Ιλισσός οι κάτω χώρες του/ [...] Μαράσλειο Λεόντειο Νομική [...]».

θυρα, κουνώντας τις αδέξια. Έξω και μέσα στο δωμάτιο είναι νύχτα, ακούω μόνο το νωθρό τους θρόισμα καθώς στριφογυρνάνε. Καμιά φορά χτυπιούνται μεταξύ τους, και τότε βγαίνουν ήχοι αναπάντεχοι.

(ΘΝΘ-Α 180)

Στο ποίημα «Ασκήσεις επί χάρτου», αναπτύσσεται μια οιονεί πολεμική της ποιητικής γραφής εναντίον των αυστηρών κανόνων του Συντακτικού, καθώς το υπερλογικό στοιχείο της πρώτης προσπάθει να παρακάμψει τους κανόνες και να ενταχθεί μέσα στον λόγο του ποιήματος. Η αόρατη πάλη με το Συντακτικό διεξάγεται μέσα σε κλειστούς χώρους (γραφεία-δωμάτια) και θυμίζει τις «ασκήσεις επί χάρτου» των στρατηγών πριν τη μάχη. Η πολεμική διάσταση της γραφής και ο αγώνας επικράτησης συμπληρώνεται από φράσεις που παραπέμπουν σε στρατιωτική ορολογία («Και αλώβητος ελαύνει ο εχθρός»), αλλά και από το ρήμα *συντάσσεις* («Ω καταχθόνιε/ Μηχανισμό της σύνταξης που μας συντάσσεις»), που εδώ λαμβάνει αμφίσημα τόσο τη σημασία του Συντακτικού της γλώσσας, όσο και, από τη στρατιωτική ορολογία, τη σημασία του συντάγματος στρατού:

Ω καταχθόνιε

Μηχανισμό της σύνταξης που μας συντάσσεις

Νυχθημερόν σε ασκήσεις επί χάρτου, τι έγινε

Τόσες πληγές μελάνης που άνοιξες, τι έγινε

Και αλώβητος ελαύνει ο εχθρός;

(ΘΝΘ-Α 184)

Το ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος» αποτελεί μια από τις ολιγάριθμες περιπτώσεις ποιημάτων ποιητικής στα οποία ο χώρος του ποιήματος είναι αμιγώς εσωτερικός και προσημαίνεται άμεσα. Πρόκειται για τον χώρο των λιθογραφείων/τυπογραφείων, χώρο εσωτερικό που επενδύεται ηχητικά από τους ήχους των μηχανών οι οποίοι είναι εκκωφαντικοί, σε αντίστιξη προς τη «σιωπή της ψυχής»:

Εγκαταλείπω ξανά τη σιωπή της ψυχής μου  
Και μπαινοβγαίνω στα εκκωφαντικά λιθογραφεία  
Του τίποτα. (Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές  
Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα).

(ΣΑΠ-Α 225)

Παρόμοια, στο ποίημα «Μεταποίηση», ποίημα ποιητικής στο οποίο εντοπίζεται ο προβληματισμός για τις ποιητικές «πρωτοπορίες» οι οποίες, κατά την άποψη του ποιητή, συνήθως δεν κομίζουν κάτι πραγματικά καινούργιο («Που γουργουρίζουν μες στη θαλπωρή του παλαιού») αλλά «μεταποιούν» το παλιό εμφανίζοντάς το ως νέο, με τον τρόπο με τον οποίο οι ράφτες μεταποιούν τα παλιά ρούχα (πέτα, μπλουτζί, σακάκι τουήντ). Οι μεταποιήσεις αυτές γίνονται, μεταφορικά, μέσα «Στα εργαστήρια των μεταποιητών», με τη λέξη *εργαστήρια* να σημαίνει τόσο τον κλειστό χώρο εργασίας (ραφεία μετασκευής ενδυμάτων) όσο και τον «επιστημονικό» χώρο μέσα στον οποίο γίνονται μελέτες ή πειράματα:

Πνέει αέρας φωνηέντων. Αέναη  
Ακινήσια των νοημάτων και ολάνθιστες  
Περικοκλάδες λόγου. Τι όμορφα  
Που γουργουρίζουν μες στη θαλπωρή του παλαιού  
Οι καινοτόμοι. Τι ένταση  
Στα εργαστήρια των μεταποιητών.  
(Ο Ρίλκε δεν σηκώνει πλέον μετασκευή. Για πέταμα.  
Όμως του Πάουντ, λέει, στενεύουνε τα πέτα  
Και στο μπλουτζί του Γκίνσμπεργκ ταίριαξε σακάκι τουήντ  
Αντί για τζάκετ). Τι άραγε  
Να είναι αυτό που δεν υπήρχε πριν, και τώρα υπάρχει;

(ΣΑΠ-Α 234)

Ποιήματα εσωτερικού χώρου, συγκεκριμένα ποιήματα «δωματίου», και τα δύο επόμενα. Πρόκειται καταρχάς για το ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν», στο

οποίο το ποίημα παρουσιάζεται ως μωρό που βρίσκεται στην κούνια του, άρα ο χώρος είναι ένα δωμάτιο:

Κι εκεί που σκύβω  
Απάνω από την κούνια του μωρού μου, ολόκληρος  
να δώσω ένα φιλί, αναπάντεχα  
Με πλημμυρίζει νοσταλγία δακρύων για τη γλυκύτητα  
Ετούτης της στιγμής πού ακέραια  
Ετούτη ετούτη τη στιγμή  
θα ζήσω.

(ΣΑΠ-Α 270)

Ομοίως, στο ποίημα «Σκέψη αισθήματος» επαναλαμβάνεται η ίδια κίνηση του «πατέρα-ποιητή», μόνο που αντί για κούνια ο ποιητής σκύβει πάνω από το «φύλλο» του νεογέννητου ποιήματος, άρα και εδώ ο χώρος είναι εσωτερικός, πρόκειται δηλαδή για τον χώρο γραφής (δωμάτιο-γραφείο). Το ποίημα ανήκει στις ελάχιστες περιπτώσεις ποιημάτων με αναφορά σε υπαρκτό τόπο, την Αμοργό η οποία σε όλο το ποιητικό έργο αναφέρεται δύο φορές άμεσα και μια φορά έμμεσα:

Προχτές, Σαββάτο πέντε Αυγούστου ενενηνταπέντε, γράφτηκαν  
Εδώ, στην Αμοργό, οι σίχοι αυτοί. Και σήμερα Δευτέρα  
σκύβοντας  
Πάνω απ' το φύλλο τού νεογέννητου, να δω  
Πώς αναπνέει, πετάγεται  
Μια σκέψη αισθήματος  
Ξανά νοσταλγικού.

(ΣΑΠ-Α 272))

Από τον εσωτερικό χώρο τουωματίου-γραφείου μεταβαίνουμε σε άλλον κλειστό, εσωτερικό χώρο. Σε ποίημα της ενότητας «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών», ο χώρος, χωρίς να δηλώνεται, είναι ένα εργοστάσιο ανακύκλωσης χαρτιού, όπου καταλήγουν για πολτοποίηση τα ποιητικά βιβλία που δεν

αγοράζονται από το αναγνωστικό κοινό. Το ποίημα εκφράζει ανάγλυφα τη δραματική αγωνία του δημιουργού για το μέλλον του έργου του, ενώ η «ανακύκλωση» των ποιητικών βιβλίων, άρα και των ποιημάτων, εμφανίζεται ως απευκταία:

Άτυχο ποίημα –  
Σε ποιον πολτό ανακύκλωσης  
Θα συνθλιβούν μια μέρα  
Τα οστά σου.

(ΘΟΔ-Α 440)

Με ανάλογο τρόπο, έμμεσα, διαπιστώνουμε ότι ο χώρος στο ποίημα «Η σάρκωση» είναι ο χώρος μιας εκκλησίας, η ιερότητα του οποίου είναι διάχυτη μέσω αναφορών που παραπέμπουν στο περιβάλλον και στο τελετουργικό των θρησκευτικών τελετών (λιτανείες, ψαλμοί, σήμαντρα, καντήλια, γονυκυσίες, τάματα, θόλος), ενώ στο ποίημα αυτό θεματοποιείται ένας βασικός πυρήνας της φωστιαρικής ιδεολογίας που είναι η «Ποίηση έξω από την Ποίηση», η ποίηση δηλαδή στην καθολική της διάσταση, ως αίσθημα, ως ατμόσφαιρα αισθητικής έντασης και συγκίνησης, που εδώ οδηγεί σε λόγο φιλοσοφικό και θεολογικό, καθώς εκφράζει ένα αμιγώς οντολογικό ερώτημα μέσω υποθέσεων, διάχυτης αμφιβολίας, αλλά και υποφώσκουσας αγνωστικιστικής αντίληψης για την ύπαρξη του Θεού:

Για σκέψου.  
Αν δεν υπάρχει πράγματι,  
Αν δεν υπήρχε πράγματι Θεός,  
Τι σαρκωμένη ποίηση  
Τι θεία φαντασία τελικά  
Οι λιτανείες  
Οι ψαλμοί  
Τα σήμαντρα  
Ολονυχτίες με το φως των καντηλιών  
Γονυκυσίες και τάματα



Μπρος στον βωμό  
Του άχραντου  
Κενού,  
Κάτω απ' τον θόλο  
Του υπερούσιου  
Τίποτα.

(ΘΟΔ-Α 412)

## 2. 2. Ποιήματα εξωτερικού χώρου

### 2. 2. 1. Η θάλασσα

Στο ποίημα (7) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), το ποίημα ταυτίζεται με την απόκρημνη ακτή ενός παραθαλάσσιου τόπου, όπου κοιμάται ένα πρόσωπο, και όπου ο ποιητής προσπαθεί με δυσκολία (κατάσταση που εντείνεται από την ύπαρξη του επιθέτου *απόκρημνη*) να ανασυνθέσει και να ανασύρει τις μνήμες του καλοκαιριού, να τις μετατρέψει σε λόγο ποιητικό, διασπώντας τα επάλληλα χρονικά επίπεδα (στρώμα της μνήμης) που εμποδίζουν την ανάσυρση των αναμνήσεων οι οποίες θα αποτελέσουν την πρώτη ύλη για τη δημιουργία του νεοσύστατου ποιήματος:

Τώρα κοιμάσαι σ' αλμυρά χαλίκια  
Σώμα της λύπης, στρώμα του καιρού,  
Πτώμα εκβρασμένο απ' το κύμα της μνήμης  
Στην απόκρημνη ακτή

αυτού του ποιήματος.

(ΠΜΠ-Α 123)

Στα ποιήματα ποιητικής στα οποία ο χώρος του ποιήματος είναι αποκλειστικά εξωτερικός ανήκει και το ποίημα «Ακούω τη θάλασσα». Το ποίημα τοποθετείται χωρικά σε ένα παραθαλάσσιο σκηνικό, με βράχια στην ακτή, ενώ τα

βράχια, πάνω στα οποία χτυπάνε τα κύματα, λειτουργούν ως κρουστά όργανα μουσικής:

Ακούω τη θάλασσα. Με διεύθυνση μαΐστρου, ολόκληρη  
Ορχήστρα εγχόρδων και πνευστών να υψώνεται  
Κι από μακριά ο αντίλαλος κρουστών  
Πάνω στα βράχια.

(ΤτΤ-Α 356)

Ενάλιος και ο χώρος του ποιήματος «Ενώπιον ακροατηρίου»,<sup>429</sup> στο οποίο εμφανίζεται ένα ομηρικό ακρογιάλι («Πήγαινα νύχτα παρά θίν' αλός/ Κι απάγγελλα από μέσα μου καινούργιους στίχους./ Θύελλα στο ακροατήριο»), ενώ παραθαλάσσιος και θαλάσσιος είναι επίσης ο χώρος του ποιήματος «Κυναίγειρος», του μοναδικού ποιήματος σε ολόκληρο το ποιητικό έργο με ιστορικό υπόβαθρο. Στο ποίημα εμφανίζεται εμμέσως και συνειρμικά το ακρωτήριο, αλλά στη συνέχεια προβάλλει και ο βυθός της θάλασσας. Το ακρωτήριο και ο βυθός ορίζουν αποφασιστικά το ποιητικό σκηνικό, στο οποίο διαδραματίζεται η τελευταία πράξη της μεγάλης μάχης του Μαραθώνα, με τον ήρωα Κυναίγειρο να προσπαθεί να καθυστερήσει την αναχώρηση μιας περσικής τριήρους:

Δεν έχει περάσει ακόμα ούτε λεπτό.

Καθώς κρατούσα καρφωμένο το καράβι  
με τα δύο –  
Νυστέρι; Ξίφος; Κεραυνός;  
μού κόβει σύρριζα τ' αριστερό. Δεν πόνεσα  
Όσο κανείς θα φανταζόταν. Πίδακας  
Μόνο πηδάει ζεστός απ' τ' ακρωτήριο του ώμου  
[...]  
Ένα κομμάτι εγώ, σαν ξένο. Απόμακρο.

---

429 (ΣΑΠ-Α 232).

Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή  
Να στραφταλίζει αφρόψαρο  
Καμακωμένο. Ακίνητο  
Τώρα τραβάει χορευτικά  
Προς τον βυθό.

(ΤτΤ-Α 337)

## 2. 2. 2. Ο αστικός χώρος

Το γλωσσοθεματικό ποίημα ποιητικής «Αέρινο άπειρο» εγγράφεται μέσα στο βροχερό νυχτερινό αστικό τοπίο της πόλης. Ο ποιητής περιπλανώμενος στους δρόμους, μετά από νυχτερινή διασκέδαση («Μυρίζοντας οινόπνευμα καπνίζοντας απανωτά τσιγάρα») και στην προσπάθειά του να περάσει τον («βρεμένο δρόμο») βρίσκεται μπροστά σε ένα «ποτάμι» αυτοκινήτων που κορνάρουν το οποίο παρομοιάζει με επικίνδυνο ποτάμι γεμάτο πιράνχας (στοιχείο μεταφυσικό). Η συμπλοκή του μεταφυσικού με το ρεαλιστικό λειτουργεί αιφνιδιαστικά και εικονοποιεί μια έντονη εμπειρία:

Απόψε τρεις τη νύχτα επιστρέφοντας  
Μυρίζοντας οινόπνευμα καπνίζοντας απανωτά τσιγάρα  
Και προσπαθώντας να περάσω τον βρεμένο δρόμο  
Πλατύ ποτάμι με πιράνχας που ορμούν σφυρίζοντας.

(ΣΕ-Α 52)

Η ίδια εικόνα και ο ίδιος εξωτερικός χώρος των δρόμων της πόλης εμφανίζεται και στο ποίημα «Αποστροφή» (5), με τον ποιητή να περιφέρεται ως μοναχικός πλανόδιος του αστικού τοπίου, ως *flâneur* («Πλάνες ωδές πλανόδιων ποιητών/ Και μια εποχή καρφωμένη»), ενώ το απογυμνωμένο από ήχους και πρόσωπα εξωτερικό τοπίο βαθαίνει το εσωτερικό υπαρξιακό κενό εντείνοντας τη ματαιώση και την απέχθεια (αποστροφή), πυροδοτώντας αμφιθυμικά αισθήματα, μίσους και αγάπης:

Κατρακυλώνοντας απ' τη μήτρα που 'ταν κάποτε ο καιρός  
Και τώρα ο τόπος.

Πλάνες ωδές πλανόδιων ποιητών  
Και μια εποχή καρφωμένη.

Κάνοντας εμετό όλα όσα έζησα  
Ένα χυδαίο εμετό που κατακλύζοντας  
Τις πόλεις που έζησα τους δρόμους που είδα  
Ένα ποτάμι ένας πολτός αχνίζοντας  
Ωραίες μου ώρες γλυκά απογέματα  
Σας αποστρέφομαι σας αγαπώ σας δίνομαι  
Ένα χυδαίο εμετό μέχρι θανάτου.

(ΣΕ-Σ 56)

Το ποίημα «Έτσι περνούν» ανήκει και αυτό στα ποιήματα εξωτερικού χώρου, καθώς εμφανίζεται ο δρόμος πάνω στον οποίο «περπατούν» διαβάτες-αναγνώστες, μεταφορά η οποία εξυπηρετεί την ιδέα του προσωρινού και του περιστασιακού, με την έννοια ότι οι αναγνώστες συμπεριφέρονται στο ποίημα ως περαστικοί διαβάτες, χωρίς να δίνουν δηλαδή την πρέπουσα σημασία στην ουσία του ποιητικού λόγου, στοιχείο και διαπίστωση που εντείνει την ανησυχία του ποιητή για το μέλλον του ποιήματος, ανησυχία που φτάνει στα όρια του φόβου και αποτυπώνεται γλωσσικά με την έμμονη επαναφορά της ίδιας ερωτηματικής αντωνυμίας (Ποιος είπε, Ποιος περπατάει, Ποιος το διάβασε, Ποιος μετά από χρόνια, Ποιος, Ποιος ξέρει τώρα, Ποιος):

Ποιος είπε οι εποχές περνούν οι εποχές έρχονται  
Οι εποχές η μια με ρίζες στην καρδιά της άλλης  
Ποιος περπατάει σ' αυτό το ποίημα ποιος το διάβασε  
Και ποιος μετά από χρόνια σ' άλλην εποχή  
Θα το διαβάσει

Ποιος

Στην ήρεμη έρημο την άγρια έρημο  
Ποιος ξέρει τώρα κάποτε πως ίσως το διαβάσει  
Ποιος.

(ΣΕ-Α 71)

Το νυχτερινό αστικό τοπίο σημαίνεται ξεκάθαρα και στο ποίημα «Η λεωφόρος».<sup>430</sup> Ο δρόμος εδώ γίνεται λεωφόρος και ακούγεται ο ήχος των τροχών (των αυτοκινήτων) που τη διασχίζουν («σύρσιμο τροχών»): «Περπατάω έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο/ Έχοντας μια μαύρη γάτα στην κλειστή αγκαλιά μου/ Πίσω μου ακούω σύρσιμο τροχών». Ομοίως αστικός και ο χώρος του ποιήματος «Ο θρίαμβος του θανάτου» στο οποίο οι «γυάλινες πόλεις» αποτελούν μετωνυμία των πολλών γυάλινων ψηλών κτηρίων, που εντοπίζονται στις μεγαλουπόλεις:

Στον μέλλοντα χρόνο μου έχω κιόλας πεθάνει  
Αναδύομαι τώρα σε γυάλινες πόλεις  
Σε πόλεις νεκρές ζωντανές που ριζώσαν σε σύννεφα  
Πέτρινα που  
Τ' όνομά τους ξεχάσαν  
Και τα παίρνει ο ελάχιστος άνεμος κι ούτε ποτέ  
Θα γυρίσουν.

(ΣΕ-Α 76)

Στην συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), είναι συχνή η αναπαραστατική απόδοση στοιχείων τόπου (ή και μη-τόπου) στα ποιήματα. Συγκεκριμένα, οι μεταφορές του τόπου συνδέουν το ποίημα με τοπία μελαγχολικά στα οποία βρέχει συνέχεια («Σ' ένα ποίημα βρέχει ασταμάτητα»),<sup>431</sup> ή με τόπο όπου γίνεται περίπατος («Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι»)<sup>432</sup> Παράλληλα, στη συλλογή εντοπίζεται η έννοια του κενού εξωτερικού τόπου («Εδώ δεν βρίσκεται καθόλου ένα ποίημα»),<sup>433</sup> αλλά και του ουράνιου τόπου, καθώς το ποίημα

---

430 (ΣΕ-Α 62).

431 (ΠΜΠ-Α 118).

432 (ΠΜΠ-Α 119).

433 (ΠΜΠ-Α 121).

αιωρείται σαν σύννεφο («Ένα σύννεφο ποίημα/ Αιωρείται στον αέρα»),<sup>434</sup> μεταφορά που σχετίζεται με το νεφελώδες και ασαφές προσυγγραφικό στάδιο της ποιητικής γραφής.

Τέλος, στην ίδια υποκατηγορία των ποιημάτων εξωτερικού χώρου, οι δρόμοι της πόλης συνθέτουν το σκηνικό του ποιήματος «Ο άσωτος». Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα «Το ποίημα ως αντικείμενο», τα ποιήματα σκορπίζονται ως χαρτονομίσματα στους δρόμους της πόλης, εικόνα που παραπέμπει στην παραβολή του «Άφρονος πλουσίου»:

Θα πάρω έπειτα τους δρόμους  
Μ' εκατομμύρια ποιήματα  
Σκορπίζοντας στους τίμιους συμπολίτες μου  
Την αναπάντεχη κληρονομιά

(ΘΝΘ-Α 176)

### 2. 3. Χώροι φαντασιακοί και μεταφυσικοί

Στο απόσπασμα (5) του ποιήματος «Αποστροφή»,<sup>435</sup> οι χώροι του ποιήματος εναλλάσσονται: από τη μήτρα,<sup>436</sup> χώρο κλειστό, εν προκειμένω φαντασιακό και

---

434 (ΠΜΠ-Α 130).

435 (ΣΕ-Α 56).

436 Ο (εσωτερικός) χώρος της μήτρας επανέρχεται στο ποίημα «Δεν βρίσκω χρόνο να κλάψω» (ΣΑΠ-Α 264), όπου η έξοδος από τη μήτρα (δηλαδή η γέννηση) δηλώνεται περιφραστικά («Κι απ' τον σάκο του αμνού», σαφής παραπομπή στον αμνιακό σάκο), ενώ η αναφορά στη μήμη του προγεννητικού σταδίου συνιστά στοιχείο ψυχαναλυτικό και άξιο μελλοντικής διερεύνησης: «[...] Να γλιστρήσω ανεμπόδιστος/ Κι απ' τον σάκο του αμνού ν' ανακτήσω απαστράπτοντας/ Την απέναντι όχθη». Η μήτρα αναδεικνύεται σε σημαντικό εσωτερικό χώρο σε όλο το ποιητικό έργο. Ενδεικτικά, στο ποίημα «Ο θρίαμβος του θανάτου» (ΣΕ-Α 76): «Μία ριπή ένας αέρας/ Ο αντίστροφος θάνατος/ Η σάπια κοιλιά/ Η ακόρεστη **μήτρα**./ [...] Έλα τώρα λοιπόν/ Καβαλάρης σε σύννεφο έλα/ Καυτηρίασε τούτη τη **μήτρα**/ Καυτηρίασε αυτή την κοιλιά», ή στο ποίημα «Η σιωπή» (ΣΕ-Α 103): «Η σιωπή· μητέρα αγία πόρνη που κρατά/ Στη **μήτρα** της απ' την αρχή το νόημα του τέλους», ή στο ποίημα (6) (ΠΜΠ-Α 122): «Ποίημα πύργε Βαβέλ ανυψούμενε πύργε/ Ας τρυπήσει ασυλλόγιστα η οξεία σου μύτη/ Τον ψηλό ουρανό – ή την πλούσια μήτρα–/ Της τυφλής μέχρι τρέλας αιωνιότητας», ή στο ποίημα «Η Κιβωτός Χαμόγελο» (ΔΤΣ-Α 154): «Εκεί λοιπόν, που ανοίγουν τα νερά του στερεώματος και αστραπές ξεχνούννε τις ρίζες τ' ουρανού· που τα μωρά γυρίζουνε στη **μήτρα** τους και τα γλοιώδη έμβρυα στην αναμονή τους», ή στο ποίημα «Ο διάβολος τραγούδησε σωστά» (ΔΤΣ-Α 163): «Τραγούδησες σωστά, με σιωπή,/ Βουίξανε οι σάλπιγγες της **μήτρας**/ Κι απάντησε στην ίδια γλώσσα ο θάνατος», ή στο ποίημα «Ωδή από χάσματα» (ΘΝΘ-Α 183): «Καθώς μωρό που μόλις έσκασε απ' τ' αυγό του έσκουζε/ Στη μητρική του διάλεκτο της **μήτρας**:/ Ω ά ! ω ά !», ή στο ποίημα «Το άγαλμα» (ΘΝΘ-Α 191): «Ποια **μήτρα** χρόνου ποια ηδονή/ Προετοιμάζει ανύποπτη/ Ανθοφορία καινούργια/ Με ωδίνες;», ή στο ποίημα «Το ζώο της ξηράς» (ΣΑΠ-Α 216): «Κι είναι η δωρά του/ Περγαμινή αρχαία που αγλάισε/ Ο

συμβολικό, μέσα στον οποίο σχηματίζεται η ζωή, ο ποιητής («Κατρακυλώντας απ' τη μήτρα που 'ταν κάποτε ο καιρός/ Και τώρα ο τόπος») μεταβαίνει στον ανοιχτό χώρο της πόλης, όπου συναντά τους περιπλανώμενους ποιητές και τα ποιήματά τους («Πλάνες ωδές πλανόδιων ποιητών»).

Στο ποίημα «Σκοτεινός Έρωτας» επανέρχεται η προσπάθεια αναγνώρισης του συγγραφικού εαυτού μέσα από μια σειρά ερωτήσεων εις εαυτόν, ενώ ο χώρος τού εν λόγω ποιήματος εμφανίζεται ως χώρος αστικός (δρόμοι, τούνελ) που, όμως, πλαισιώνεται από σημαντικά μεταφυσικά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι άγγελοι που κατεβαίνουν με αλεξίπτωτο, εικόνα που αποτελεί εκκλησιαστικό διακείμενο από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη και από χωρίο της Καθολικής Επιστολής του αδελφόθεου Ιακώβου,<sup>437</sup> ενώ, σε μια διακαλλιτεχνική θεώρηση, παραπέμπει και στην εικόνα των αγγέλων του πίνακα του Sandro Botticelli «Η μουσική γέννηση» (1501):

Πού είσ' εσύ ποιος είσ' εσύ δεν ξέρω πού περπάτησα  
Άγνωστοι δρόμοι ελικοειδείς αιθέρια τούνελ  
Όλα εκεί αιωρούνται στο στερέωμα  
Κόσμοι επάλληλοι ανοίγουνε τα πέταλά τους τρέμοντας  
Άγγελοι μ' αλεξίπτωτο άνωθεν καταβαίνουν.

(ΣΕ-Α 40)

Το ποίημα ποιητικής με τον οξύμωρο τίτλο «Υπερμνήμων λήθη», τίτλο που συνιστά εκ προοιμίου ένα πλαίσιο παραδοξότητας, βασίζεται στη διαπίστωση ότι η ένταση του βιώματος δεν μπορεί να αποδοθεί πάντα μέσω της γραφής, ή, για την

---

τρόμος του Οδυσσέα διαβαίνοντας/ Την πολύφημη **μήτρα**», ή στο ποίημα «Το παζλ» (ΘΟΔ-Α 419): «Σ' εννέα μήνες να τελειώσει αρμόζοντας/ Με τόσο ζήλο εκεί στη **μήτρα**/ Μόριο μόριο/ Το τεράστιο παζλ».

437 Βλ. *Αποκάλυψις Ιωάννου* [18.1]: «[...] μετὰ ταῦτα εἶδον ἄλλον ἄγγελον καταβαίνοντα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, ἔχοντα ἐξουσίαν μεγάλην, καὶ ἡ γῆ ἐφωτίσθη ἐκ τῆς δόξης αὐτοῦ». [Μτφρ: Ὑστερα εἶδα ἕναν ἄλλον ἄγγελο νὰ κατεβαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανὸ, καὶ εἶχε μεγάλη ἐξουσία καὶ φωτίστηκε ἡ γῆ ἀπὸ τὴ δόξα του. (Μτφρ. Γ. Σεφέρης)]. Βλ. ὁ.π., *Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας* των Θ.Κ. Στεφανόπουλου, Στ. Τσιτσιρίδη, Λ. Αντζουλή, Γ. Κριτσέλη. Πρβλ. καὶ τὸ χωρίο ἀπὸ τὴν Καθολικὴ Ἐπιστολὴ τοῦ Ἰακώβου (Α' 17): «Πάσα δόσις ἀγαθὴ καὶ παν δώρημα τέλειον **άνωθέν** ἐστι **καταβαίνον** ἀπὸ τοῦ Πατρὸς τῶν φώτων», που ἐπαναλαμβάνεται, σχεδὸν αὐτοῦσιο, στὴν Ευχὴ (τὴν ἀποκαλούμενη «Οπισθάμβωνη») τῆς Θείας Λειτουργίας: «ὅτι πάσα δόσις ἀγαθὴ καὶ παν δώρημα τέλειον **άνωθέν** ἐστι **καταβαίνον** ἐκ σου τοῦ Πατρὸς τῶν φώτων».

ακρίβεια, μια δυνατή εμπειρία δεν αποτυπώνεται ούτε δημιουργεί πάντα ένα σημαντικό ποίημα, καθώς η συναισθηματική πίεση ενίοτε εμποδίζει την έκφραση να αποδώσει το βάρος και το βάθος της εμπειρίας. Στο ποίημα, η τρομακτική ονειρική-μεταφυσική εμπειρία, που εγγράφεται μέσα στον φανταστικό χώρο της αβύσσου, δημιουργεί αρχικά την ελπίδα για τη δημιουργία μιας ανώτερης και επιτυχούς ποιητικής σύνθεσης («Μόλις ξανάπιασα μολύβι, πίστευα/ (Φοβόμουν μήπως; ή έλπιζα;)/ Πως θα ποτίζαν αίμα τα χαρτιά»), ενώ η ματαίωση που ακολουθεί («Ώστε λοιπόν/ Τόσο κοντό είναι το μολύβι, που η μύτη του/ Ίσα που φτάνει ν' ακουμπάει μαυρίζοντας,/ Την κρούστα/ Ενός χαρτιού;») συμπληρώνει αντιστικτικά τα δίπολα που συμβάλλουν στη δόμηση δύο νοηματικών επιπέδων: φανταστικό/μεταφυσικό και πραγματικό/ορθολογιστικό. Η εναλλαγή των δύο επιπέδων δημιουργεί το στοιχείο της έκπληξης, καθώς προτάσσει και ιχνογραφεί το καθεστώς μιας εμπειρίας που υπερβαίνει την έλλογη τάξη των πραγμάτων.<sup>438</sup>

Πλησίαζα στα χείλη της αβύσσου.

Ψέματα.

Ακόμα τώρα, ψέματα:

Ήμουνα μες στον φάρυγγά της

Ήδη

Ο μισός.

Και με κατάπινε.

Καταγδαρμένο με τραβήξαν έξω.

Μόλις ξανάπιασα μολύβι, πίστευα

(Φοβόμουν μήπως; ή έλπιζα;)

Πως θα ποτίζαν αίμα τα χαρτιά.

Αίμα

Σκοτάδι

---

438 Για το υπερλογικό στοιχείο στην ποίηση βλ. Στρούμπας, 2021.



Και αυτή  
Την άφατη σοφία που (σαν να 'τανε του  
Μίδα το χρυσάφι) αφήνει πάνω σου  
Η κρύα χειραψία με το  
Μηδέν.

Μιά υπόκωφη σιωπή απ' τα έγκατα  
Θα σκέπαζε όλες τις φωνές  
Τις πυρωμένες σκέψεις  
Τα έμμονα αισθήματα  
Τα θορυβώδη κύμβαλα  
Των λέξεων.

Έτσι πίστευα.

Όμως, εντέλει, όχι.  
Σαν να μην έγινε ποτέ –  
Σαν να μην ήταν η άβυσσος  
Σαν να μην στοίχισε σταγόνα αίμα.  
Υπερμνήμων λήθη που όρμησε  
Σφούγγισε αμίλητη  
Από παντού  
Και τα ελάχιστα ίχνη.

Έσπε λοιπόν

Τόσο κοντό είναι το μολύβι, που η μύτη του  
Ίσα που φτάνει ν' ακουμπάει μαυρίζοντας  
Την κρούστα  
Ενός χαρτιού;

Ή μήπως πάλι, σκέφτομαι,  
Πάει απρόβλεπτα βαθιά

Τόσο βαθιά  
Ώς την άβυσσο  
–Την άλλη εκείνη άβυσσο,  
Των αιωνίων πραγμάτων–  
Και συναντάει εκεί  
Τις ίδιες πάντα πυρωμένες σκέψεις  
Τα έμμονα αισθήματα  
Τα ερεβώδη σύμβολα  
Μιας μητρικής  
Ακατανόητης γλώσσας;

Τι να πιστέψω.

(ΤτΤ-Α 350-351)

Ακολουθεί το ποίημα «Η Λογική», το οποίο εγγράφεται σε εσωτερικό-εξωτερικό χώρο και σε πλαίσιο υπερλογικό-φαντασιακό, που ρηματοποιείται με όρους γήινους και υπαρκτούς, είτε πλαγίως είτε ρητά. Ως εξωτερικοί χώροι αναγνωρίζονται, έμμεσα, ένας δρόμος που οδηγεί σε βουνό ή λόφο («Θα πάρω ένα πουλάρι του θα καβαλάω αιώνια/ Θ' ανέβω τότε ώς εκεί που είμαι τώρα ή πιο ψηλά»), ενώ ως χώρος εσωτερικός δηλώνεται μια σπηλιά, που παραπέμπει στο πλατωνικό σπήλαιο των ιδεών. Ο χώρος της σπηλιάς είναι ο τόπος του ποιήματος, το οποίο ο ποιητής προσπαθεί να βγάλει από μέσα τραβώντας το με οργιές (ως *οργιά* ορίζεται το άνοιγμα των δύο χεριών, ουσιαστικό που συγγενεύει ηχητικά με την *οργή*, συνάφεια που δηλώνει τη συναισθηματική ένταση και εντείνει την αίσθηση του βίαιου τραβήγματος). Η χρήση της σπηλιάς και η προσπάθεια της βίαιης εξόδου του ποιήματος από αυτήν παραπέμπουν με τη σειρά τους σε ένα προσυγγραφικό στάδιο και στην αντίληψη ότι τα προπλάσματα των ποιημάτων υπάρχουν μέσα στο μυαλό, ενώ απαιτείται μια συντονισμένη και κοπιώδης προσπάθεια για την εξαγωγή των πυρηνικών ιδεών, πάνω στις οποίες θα στηριχθεί το ποίημα:

Μπορεί ο χρόνος να γεννήσει αργότερα

Θα πάρω ένα πουλάρι του θα καβαλάω αιώνια  
Θ' ανέβω τότε ως εκεί που είμαι τώρα ή πιο ψηλά  
Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιος είμαι ή ποιος υπήρξα  
Και ασφαλώς ποιος είσ' εσύ και ποιο αυτό το ποίημα  
Που το τραβάω με οργιές απ' τη σπηλιά που υπήρξα.

(ΣΕ-Α 94)

### 3. Μεταφορικές αναπαραστάσεις του ποιήματος

#### 3. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Οι σαφείς ορισμοί του ποιήματος (το ποίημα «είναι» ποτάμι, σκάλα, κλαδί, σφήκα), που παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα, ανοίγουν μια πραγματολογική προοπτική που παρέχει στον αναγνώστη τη δίοδο για το πέρασμα, από τον κύκλο των άμεσων και ευθειών συνάψεων ( $\alpha = \beta$ ), στον κύκλο έμμεσων συνδέσεων και «μεταμορφώσεων». Η διάσταση αυτή διευρύνεται στην παρούσα ενότητα, καθώς παρουσιάζονται πολλαπλές αναπαραστάσεις του γένους του ποιήματος οι οποίες, με όχημα τη μεταφορά και σπανίως τη μετωνυμία, κινούνται σε ένα καινοφανές πραγματολογικό περιβάλλον, στοιχείο που ρυθμίζει την απόσταση ανάμεσα στο αίνιγμα της λογοτεχνικότητας η οποία πριμοδοτεί το ανοίκειο του ποιητικού λόγου, και στην προσπάθεια του αναγνώστη να εξομαλύνει ερμηνευτικά τον λόγο αυτόν. Θεωρητικά, η σύνδεση του ποιήματος με πολλαπλά αντικείμενα (κινητά και ακίνητα) εμπίπτει στο καθεστώς μιας αντικειμενικής συστοιχίας, με τον τρόπο που ορίστηκε από τον T. S. Eliot, εντός ενός πλαισίου παραλληλισμού. Γράφει ο T. S. Eliot στον περίφημο ορισμό του:

«Ο μόνος τρόπος να εκφράσουμε τη συγκίνησή μας με τη μορφή της τέχνης είναι να βρούμε μια “αντικειμενική συστοιχία”· με άλλες λέξεις, ένα σύνολο αντικειμένων, μια κατάσταση, μιαν αλληλουχία περιστατικών, που θα είναι ο τύπος (η φόρμουλα) αυτής της ειδικής συγκίνησης με τέτοιο τρόπο, που όταν τα εξωτερικά γεγονότα, που πρέπει να καταλήξουν στον ερεθισμό

των αισθήσεων, δοθούν, η συγκίνηση να παρουσιάζεται αμέσως». <sup>439</sup>

Το ποίημα ενεργοποιεί μια σειρά συνειρμών, που αναδύονται μέσα από τη συσσωρευμένη εμπειρία του αναγνώστη. Άλλωστε, ο Λόγος και οι λογικές κρίσεις είναι απλώς συνήθεις συνειρμοί διακριτών αισθήσεων ή εμπειριών, όπως υποστήριξε ο David Hume στην πειραματική μέθοδο συλλογισμού. Για τον Hume ο νους κινείται από τη μια ιδέα στην άλλη, σύμφωνα με τις αρχές του συνειρμού (association), ενώ ορισμένες ιδέες συνδυάζονται στον ανθρώπινο νου με τη βοήθεια συνδετικών αρχών οι οποίες δεν οφείλονται σε εκούσιες προθέσεις αλλά στις "φυσικές προδιαθέσεις" του νου. Ωστόσο, αυτή η νοητική «κίνηση» βασίζεται, κατά τον Hume, στην έννοια της ομοιότητας, καθώς πάντα υπάρχει μια αρχή σύνδεσης μεταξύ των διαφορετικών σκέψεων ή ιδεών του νου, ενώ, με την εμφάνισή τους στη μνήμη ή στη φαντασία, η μία εισάγει την άλλη με ορισμένη μέθοδο και ένα είδος κανονικότητας. Ο συνειρμός των ιδεών θα γίνει "η συνεκτική ύλη του σύμπαντος" για τον ανθρώπινο νου, καθώς οι απλές ιδέες θα ενώνονται, για να σχηματίσουν σύνθετες, με μια διαδικασία έλξης, η οποία εκδηλώνεται με ποικίλες μορφές. <sup>440</sup>

Αιώνες αργότερα ο Freud θα μιλήσει για τα όνειρα, τα οποία αποτελούν τη «βασιλική οδό» για τη διερεύνηση του ασυνείδητου, ενώ ο έτερος σημαντικός της ψυχανάλυσης, Jacques Lacan, θα χαρακτηρίσει το ασυνείδητο ως «γλίστρημα του σημαινόμενου κάτω από το σημαίνον». <sup>441</sup> Με την άνοδο των λογοτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα το σημαίνον και το σημαινόμενο θα τεθεί ξανά επί τάπητος: ο ελβετός γλωσσολόγος Saussure θα μιλήσει για την αλυσιδωτή σύνδεση των λέξεων, για τις συνταγματικές (ή «οριζόντιες») σχέσεις του γλωσσικού σημείου, οι οποίες είναι πάντα in praesentia, και για τις συνειρμικές (ή «κάθετες») σχέσεις, οι οποίες είναι in absentia. Για τις τελευταίες, ο Saussure θεώρησε ότι οι λέξεις συνδέονται στη μνήμη με τρόπο ομαδικό, που βασίζεται στην έννοια της ομοιότητας, <sup>442</sup> ενώ μετά τον Saussure ο Jakobson επεξέτεινε και ενέταξε τις σχέσεις αυτές στο δικό του θεωρητικό σχήμα, όπως αναλυτικά παρουσιάσαμε στο πρώτο

---

439 Eliot, 1951: 145. Βλ. και Σεφέρης, 1984: 347. Για τον ορισμό του Έλιοτ ο Βαγενάς εκφράζει τις αντιρρήσεις του ως προς τη γενικευτική του ισχύ. Βλ. Βαγενάς, 1980: 33. Ιδιαίτερα επικοινωνιακή για το ίδιο θέμα η εργασία του Καγιαλή, 2021: 1-23.

440 Πουρνάρη, 2013: 208.

441 Για την ψυχαναλυτική θεωρία βλ. Eagleton, 1996: 226-286.

442 Μπενάτσης, 2010: 32-33.

Κεφάλαιο της εργασίας, αναγνωρίζοντας τη μεταφορά και τη μετωνυμία ως κυρίαρχους ρητορικούς τρόπους του ποιητικού λόγου, σηματοδοτώντας παράλληλα την επάνοδο της ρητορικής και τη χρήση της στο πλαίσιο της θεωρίας της σύγχρονης λογοτεχνικής κριτικής.<sup>443</sup> Τα δύο αυτά σχήματα, τα οποία λειτουργούν στον συνεχόμενο λόγο με βάση τη συνάφεια (η μετωνυμία) και την ομοιότητα ή ταύτιση (η μεταφορά), θεμελιώνουν κάθε συμβολική διαδικασία. Στα όνειρα και στην ποίηση κάθε αλληλουχία σημασιολογικών και φωνολογικών μονάδων τείνει σε μια εξίσωση. Έτσι, όπως τόνισε ο Jakobson, η υπέρθεση της ομοιότητας πάνω στη συνάφεια παρέχει στην ποίηση μια ουσία συμβολική σε όλο της το πλάτος, πολύπλοκη και πολύσημη, ενώ στην ποίηση κάθε μετωνυμία είναι ελαφρά μεταφορική και κάθε μεταφορά έχει μια μετωνυμική χροιά.<sup>444</sup>

### 3. 2. Το ποίημα ως αντικείμενο

#### 3. 2. 1. Το ποίημα ως κινούμενο όχημα

Η απόδοση στο ποίημα ιδιοτήτων κινούμενου οχημάτος εξυπηρετεί την πρόθεση να αποδοθεί το στίγμα μιας εσωτερικής διαδρομής ή μιας προσωπικής πορείας η οποία εγκαταλείπει τον περικλειστο χώρο ενός δωματίου ή ενός γραφείου και διέρχεται μέσα από ελέγξιμες και γνώριμες για τον αναγνώστη αναπαραστάσεις του αστικού ή του φυσικού χώρου. Υπό τη συνθήκη αυτή, το ποίημα εμφανίζεται αρχικά να μεταμορφώνεται σε τρένο, εικονοποιητική μεταφορά που επενδύεται ηχητικά με σφυρίγματα και κρότους στο ποίημα «Το ποίημα»:

Σ' αυτόν τον κόσμο που βυθίζεται στο φως

Τι να 'ναι φως

Τι να 'ναι σκύλος τι σκουλήκι

τι ένα ποίημα

---

443 Σύμφωνα με τον Τζιόβα, ο Jakobson δεν ακολούθησε την κλασική διάκριση της ρητορικής σε μεταφορά, μετωνυμία, συνεκδοχή και ειρωνεία, αλλά αφήνοντας έξω την ειρωνεία θεώρησε πως η μετωνυμία εμπεριέχει και τη συνεκδοχή (Τζιόβας, 2003: 135).

444 Πολίτη, 1979: 29.

Που προχωράει

με σφυρίγματα και κρότους;

(ΣΕ-Α 108)

Ανάλογα, στο ποίημα (16) (ΠΜΠ-Α 132), το ποίημα εμφανίζεται σαν τις μοτοσικλέτες και τα μηχανοκίνητα οχήματα του στρατού που διασχίζουν ένα τοπίο λευκό, χρώμα που παραπέμπει, μετωνυμικά, είτε στο άγραφο λευκό των σελίδων είτε σε χιονισμένο τοπίο μη προσβάσιμο οδικώς στον καθένα, τη διάσχιση του οποίου «αναλαμβάνει» το ποίημα, το οποίο άλλοτε είναι ελαφρύ (υπαινιγμός για την ελαφρά ποίηση) και μοιάζει με μοτοσικλέτα, οπότε η διάβαση είναι δύσκολη, και άλλοτε βαρύ (όπως τα μηχανοκίνητα οχήματα του στρατού), οπότε η διάβαση καθίσταται επιτυχής. Η ύπαρξη των δύο αντιθέτων σε ιδιότητες οχημάτων εξυπηρετεί το αντιθετικό δίπολο της επιτυχίας-αποτυχίας του ποιήματος να μετασχηματίσει το αρχικό ερέθισμα σε λόγο ποιητικό, ενώ το εξωτερικό περιβάλλον που σημαίνεται ορίζει την πορεία του ατομικού προς το συλλογικό, την αγωνία της επικοινωνίας του γράφοντος, αλλά και την πρόθεσή του να υποτάξει την αντίξοχη συνθήκη της ποιητικής γραφής, γνωστοποιώντας διαμεσολαβημένα, μέσα από ένα ακραία μινιμαλιστικό πλαίσιο ποιητικού λόγου, τη συγγραφική εμπειρία:

Το ποίημα.

Μοτοσικλέτες

Και μηχανοκίνητα

Στο άσπρο

Τοπίο.

(ΠΜΠ-Α 132)

### 3. 2. 2. Το ποίημα ως χρηστικό ή άλλο κινητό αντικείμενο

Το ποίημα λαμβάνει τη μορφή απτού-χειροπιαστού αντικειμένου κατεξοχήν στη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977). Σε αυτήν τη συλλογή προβάλλεται συχνά το ζήτημα της υλικής διάστασης του ποιήματος μέσω της απόδοσης

εμπράγματων ιδιοτήτων, ήτοι ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν αντικείμενα, τα οποία είναι άλλοτε κινητά και άλλοτε ακίνητα.<sup>445</sup>

Αναφερόμενοι στην κατηγορία των κινητών αντικειμένων, βλέπουμε το ποίημα να μεταμορφώνεται σε τόπι συναρμολογούμενο που ανοίγει και κουμπώνει στη μέση:

Μ' αυτό το ποίημα παίζουμε απόψε  
Σας το πετάω και το πετάτε πίσω  
Τ' ανοίγουμε στα δυο κι οι λέξεις χύνονται.  
(ΠΜΠ-Α 128)

Στο δέκατο ποίημα της ίδιας συλλογής, το ποίημα εμφανίζεται ως «φτερό των πόθων», ιδιότητα που παραπέμπει ειρωνικά στους παλιούς ποιητικούς τρόπους έκφρασης και στην παρωχημένη παραδοσιακή αντίληψη ότι η ποίηση γράφεται για να εκφράσει τον ερωτικό πόθο: «Εδώ ήτανε κάποτε ένα ποίημα/ Εμπόδιο του καιρού φτερό των πόθων»,<sup>446</sup> ενώ η ίδια ιδιότητα συναντάται, αντίστοιχα, στο μεταγενέστερο ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», όπου, αντιστικτικά, το ποίημα άλλοτε γίνεται σώμα βαρύ («πέτρα») και άλλοτε ελαφρύ («πούπουλο»):

Τόσο ακατάληπτο  
Που μοιάζει ασάλευτα εδώ ενώ αναλήφθηκε  
Σ' ουράνιους θύλακες του νου,  
Πέτρα  
Και πούπουλο.

(ΤτΤ-Α 327)

Στο ποίημα «Ποιος είσ' εσύ», ο ποιητής, στην προσπάθειά του να αναγνωρίσει το ποιητικό του Alter Ego, αποδίδει στα ποιήματά του τις ιδιότητες ακμής ενός αιχμηρού κοπτικού οργάνου, ενός εργαλείου κοπής, ενδεχομένως μαχαιριού, σπαθιού ή ξυραφιού, στοιχείο που συνάπτεται και εδώ με την πρόθεση

---

445 Μακρίδου-Χριστοδουλίδου, 2022: 330.

446 (ΠΜΠ-Α 126).

προβολής των δυσκολιών στην συγγραφή των ποιημάτων, ενώ, παράλληλα, προβάλλει και το στοιχείο της ακροβασίας «επί ξυρού ακμής», με την έννοια της επικινδυνότητας, του αμφίβολου αποτελέσματος ή της προσπάθειας που απαιτεί ιδιαίτερη ικανότητα και επιδεξιότητα: «Ποιος είς' εσύ/ Που περπατάς πάνω στην κόψη των ποιημάτων μου»,<sup>447</sup> στίχος που ίσως παραπέμπει στον στίχο του Δ. Σολωμού, «Σε γνωρίζω από την κόψη/ του σπαθιού την τρομερή», από τον *Υμνον εις την Ελευθερίαν*.

Στο ποίημα «Η παρακμή», η απόδοση εμπράγματων ιδιοτήτων στο ποίημα λαμβάνει τη μορφή ακριβών ασημικών, αυτών που με φροντίδα οι ιδιοκτήτες φυλάσσουν, ώστε να τα πουλήσουν σε ενδεχόμενη συνθήκη οικονομικής δυσκολίας. Εδώ, εντοπίζεται η άρνηση ή αποτυχία της οικονομικής συναλλαγής η οποία συνδέεται αφενός με ένα στοιχείο πρωτίστως ιδεολογικό (η τέχνη δεν έχει ανταποδοτικό αντίκρισμα αλλά ούτε «ζήτηση» από το ευρύ κοινό) και, αφετέρου, συναθροίζεται με σημαντικό αριθμό αναφορών που αφορούν στην «οικονομική» διάσταση του ποιητικού λόγου, η οποία απαντάται πολύ συχνά σε ολόκληρο το έργο.<sup>448</sup>

Αν γράφω ποιήματα είναι γιατί το ξέρω  
Όλα τ' αλφάβητα του κόσμου έχουνε λιώσει  
Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει  
Οι μέρες το κουτσό τους πόδι μού χτυπάει την πόρτα  
Το λυσσασμένο σάλιο τους το γυάλινό τους γέλιο  
Και τα ποιήματα  
Τ' ασημικό που δεν θα το πουλήσω  
– Ποιός τ' αγοράζε; –  
Μια προδομένη υπόθεση λοιπόν  
Μια πλήρης ήττα.

(ΣΕ-Α 110)

Στο ποίημα «Ο άσωτος», συναφής με την οικονομική διάσταση του ποιητικού λόγου

---

447 (ΣΕ-Α 58).

448 Μακρίδου, 2021ε: 69-75.



είναι η εμφάνιση του ποιήματος ως νομίσματος ή χαρτονομίσματος ή, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ως αντικειμένου με ανταλλακτική αξία. Αξίζει να σημειωθεί στην περίπτωση αυτή η αντιστικτική συνύπαρξη της σπατάλης και της φτώχειας: Αν θεωρήσουμε ότι το ποίημα αποτυπώνει το απραγματοποίητο, το ανέφικτο, το ποθητό ή το απωθημένο, άρα αυτό που δεν υπάρχει, αυτόματα μαρτυρείται μια κατάσταση στέρησης, και η ένδεια αυτή μεταφράζεται σε λόγο ποιητικό. Συνεπώς τα ποιήματα αυτά αποτελούν μια «κληρονομιά φτώχειας», την οποία ο ποιητής μοιράζεται με το αναγνωστικό κοινό αφ' ης στιγμής αποφασίζει να βγάλει τα ποιήματα από την αφάνεια στην επιφάνεια, δηλαδή να τα δημοσιοποιήσει και να τα προσφέρει, αδιακρίτως και χωρίς φειδώ, στους αναγνώστες. Υπό μια άλλη έννοια, η ποίηση είναι μια τέχνη φτωχή, που δεν αποδίδει σε κανέναν ανταποδοτικά οφέλη, όσα ποιήματα και αν σκορπίσει ο ποιητής ως «άφρων πλούσιος» στο αναγνωστικό κοινό:<sup>449</sup>

Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες  
Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα  
Στα θησαυροφυλάκια του στήθους.

Θα πάρω έπειτα τους δρόμους  
Μ' εκατομμύρια ποιήματα  
Σκορπίζοντας στους τίμιους συμπολίτες μου  
Την αναπάντεχη κληρονομιά  
Της φτώχειας.

(ΘΝΘ-Α 176)

Εκτός όμως από αντικείμενο με ανταλλακτική αξία, το ποίημα είναι και είδος πρώτης ανάγκης. Στο ομώνυμο με τη συλλογή ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος» εμφανίζεται η εικόνα του ποιήματος-ψωμιού. Τα μικρότερα δομικά στοιχεία του

---

449 «Με την ποίηση δεν αποβλέπεις σε υλικές απολαβές [...]. Ο αγώνας γίνεται αποκλειστικά για την “ακίβδηλο χαρά” της δημιουργίας και, το πολύ-πολύ, για τον κότινο. Δεδομένου μάλιστα ότι το ακροατήριο της ποίησης είναι ασύγκριτα μικρότερο από πολλών άλλων τεχνών, αλλά και από το κοινό της πεζογραφίας, ούτε σε μεγάλη δόξα ή αναγνωριστικότητα μπορείς να ελπίζεις. Άρα, ως επίδοξος μνηστήρ προσέρχεσαι, κατά τεκμήριον, από έρωτα αληθινό, όχι με την υστεροβουλία του προικοθήρα» (Φωστιέρης, 2012β: 10).

ποιήματος, οι συλλαβές, εξομοιώνονται με τους σπόρους του σιταριού, και οι πέτρινοι κύλινδροι του τυπογραφείου (πρβλ. την ετυμολογία: λίθος → λιθογραφία) λειτουργούν όπως οι πέτρες στους αλευρόμυλους, μέσα από τις οποίες περνά το σιτάρι, συνθλίβεται (αλέθεται), γίνεται αλεύρι και αργότερα ψωμί. Οι συλλαβές λοιπόν του ποιήματος, με την ίδια «παρασκευαστική» διαδικασία, «αλέθονται» στους πέτρινους κυλίνδρους<sup>450</sup> του τυπογραφείου/λιθογραφείου, για να γίνουν τελικά ποίημα:

Εγκαταλείπω ξανά τη σιωπή της ψυχής μου  
Και μπαινοβγαίνω στα εκκωφαντικά λιθογραφεία  
Του τίποτα. (Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές  
Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα).

(ΣΑΠ-Α 225)

Αν η λέξη *θραύσμα* δηλώνει το μικρό κομμάτι που διασπάστηκε από ένα αντικείμενο που έσπασε (συνήθως χρησιμοποιούμε τη φράση «θραύσματα χειροβομβίδας»), ο ποιητής στο φιλοσοφικό ποίημα ποιητικής «Εις εαυτόν» θα αποδώσει στο ποίημα την ιδιότητα του θραύσματος, όχι χειροβομβίδας αλλά στοχασμού. Η μεταφορά αυτή στηρίζεται ομολογουμένως στο στοιχείο της «αποκόλλησης»: όπως το θραύσμα είναι το μέρος ενός όλου που αποκολλάται με δύναμη και εκτινάσσεται σε μεγάλη απόσταση, έτσι και το ποίημα είναι το μέρος ενός όλου που προϋπάρχει σε μια λανθάνουσα κατάσταση, ως ιδέα, και με την άσκηση της κατάλληλης δύναμης, ενός «σπινθήρα», κατά την έκφραση του Σεφέρη, αλλάζει κατάσταση και από στοχασμός γίνεται λόγος ποιητικός:

Αναρωτιέμαι. Τούτο το κατεβατό  
Μοιάζει καθόλου ποίημα;  
Χωρίς μια στάλα λυρισμού; Αδύνατον.  
Αφού κι εμένα ακόμα που το έγραψα  
Πριν δεκαοχτώ αιώνες

---

450 Οι κύλινδροι και η διαδικασία άλεσης (ή εκτύπωσης;) εμφανίζονται και στο ποίημα «Αυτό που μένει» (ΘΝΘ-Α 185): «Κι οι κύλινδροι αλέθουν τη στιγμή/ Σε λεπτότατο φύλλο».

–Θραύσμα στοχασμού  
Ή στωικό παράγγελμα  
Εις εαυτόν, ας πούμε–  
Καθόλου δεν μού πέρασε απ’ τον νου  
Πως θα μπορούσε κάποτε  
Να συγκινήσει ως ποίημα.

(ΤτΤ-Α 335)

### 3. 2. 3. Το ποίημα ως ακίνητο

Σύμφωνα με ένα στίχο από το ποίημα «Εφ’ όλης της ύλης» (ΘΝΘ-Α 178) που δανείζεται μια βασική αρχή του Αστικού Δικαίου, «Τα πράγματα διακρίνονται σε κινήτα και ακίνητα». Περνώντας λοιπόν στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, όπου το ποίημα προσκτάται (μεταφορικά) ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τα ακίνητα, ξεχωρίζουμε καταρχάς το ποίημα ως πύργο της Βαβέλ, με εμφανή σημειολογική προβολή της ακαταληψίας του ποιητικού λόγου, έμμεση ενδεχομένως μομφή και ειρωνεία προς τον γλωσσοκεντρισμό, τον λετρισμό ή τον υπερρεαλισμό, και γενικότερα τις ποιητικές τάσεις που απεκδύουν την ποίηση, προς χάριν της ανοικείωσης, από οποιαδήποτε λογική αλληλουχία που καθιστά το κείμενο αναγνωστικά προσβάσιμο: «Ποίημα των πέντε μου στίχων και των πέντε μου αισθήσεων/Ποίημα πύργε Βαβέλ ανυψούμενε πύργε».<sup>451</sup>

Εκτός από τον πύργο της Βαβέλ, το ποίημα αποκτά, αφανώς, και τις ιδιότητες άπαρτου κάστρου, η εκπόρθηση του οποίου βασανίζει τη σκέψη του ποιητή, ή ενδεχομένως αποτελεί απεύθυνση σε κάποιον άλλον ποιητή ή στον αναγνώστη που θέλει να γίνει ποιητής («[...] Και πώς εσύ/ Με πρωτοβάθμια σκέψη να εκπορθήσεις/ Ποίημα»), ενώ στο ίδιο ποίημα η δηκτική αναφορά στον Μαλλαρμέ αποκαλύπτει ένα ακόμη θεωρητικό στοιχείο της ποιητικής αντίληψης για τη σύνθεση των ποιημάτων.<sup>452</sup>

---

451 (ΠΜΠ-Α 122)

452 Για τη φράση του Μαλλαρμέ, την οποία ο ποιητής εγκιβωτίζει δις στο ποιητικό του έργο, άμεσα και έμμεσα (βλ. και τον στίχο από το ποίημα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων: «Η ποίηση, λέει, γίνεται με λέξεις»), ο ποιητής σε συνέντευξή του την αποκαλεί, προφανώς ειρωνικά,

Όπως και να 'χει

Ο Μαλλαρμέ το απέκλεισε:

“Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες”.

(Ωραία ιδέα. Μπορεί να γίνει ποίημα;

Δύσκολο).

(ΠΛ-Α 280)

Τέλος, το ποίημα γίνεται σπίτι-καταφύγιο που θα προφυλάξει τον ποιητή από τους φόβους του, ενώ ο τελευταίος στίχος του ποιήματος λειτουργεί ως πόρτα του καταλύματος:

Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου.

*Εις σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως*

Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα

Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ

Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο.

(ΠΜΠ-Α 131)

Συμπερασματικά, οι τρεις τελευταίες οπτικές αναπαραστάσεις του ποιήματος (πύργος, κάστρο, σπίτι-καταφύγιο), όπως και το ποίημα-σκάλα, που παρουσιάστηκε στην ενότητα των ορισμών του ποιήματος, παραπέμπουν στην έννοια της κατασκευής και του κτίσματος, αντίληψη πυρηνική για τον Φωστιέρη, που αναδεικνύει την κατασκευαστική πλευρά της ποίησης (αφού *ποίηση* σημαίνει *καταρχάς κατασκεύασμα*), σηματοδοτεί την κυριαρχία του στοχαστικού στοιχείου έναντι του φαντασιακού και τη σύμπλευση του συναισθηματικού με το διανοητικό, μέσα στο πλαίσιο ενός στρατηγικού σχεδιασμού που δεν θεωρεί την έμπνευση ως μοναδική κινητήρια δύναμη δημιουργίας του ποιήματος. Η θέση αυτή του ποιητή,

---

«“θέσφατον”, που η άκριτη αποδοχή του έχει οδηγήσει κατά καιρούς είτε σε ανόητες υπερβολές, όπως υπήρξε το πείραμα του υπερλεξισμού και η ντανταϊστική ποίηση, είτε σε ανούσιες μορφές, όπως η σχολή της “καθαρής ποίησης”, που χρησιμοποίησε τη γλώσσα μονάχα ως μουσική». Βλ. Φωστιέρης, 1996β: 37.

ως βασική αρχή της συγγραφικής του εργασίας, επιρρωνύεται και από την εξής δήλωσή του η οποία λαμβάνει, ομολογουμένως, χαρακτήρα οιονεί αποφθεγματικό: «πολλές φορές, λόγω της πίεσης που δημιουργεί η συγκίνηση και η συναισθηματική φόρτιση, γράφονται με θερμότητα σίχοι ψυχροί», άποψη που επιβεβαιώνει την πεποίθησή μας ότι ο ποιητής έχει ενσωματώσει στο ποιητικό έργο τις ιδεολογικές του θέσεις για την ποιητική τέχνη και τον τρόπο συγγραφής. Θέσεις που συγκλίνουν προς μια πρακτική η οποία στηρίζεται στην προσεκτική επεξεργασία του αρχικού, θερμού και άμορφου, συναισθηματικού υλικού, σε σχέδια επί χάρτου που διέρχονται από πολλαπλά στάδια αλλαγών, ανακατατάξεων, δοκιμών και πειραματισμών, μέχρι τη χρονική στιγμή της καταληκτικής αποκρυστάλλωσης και δημοσίευσης.

### 3. 3. Το ποίημα ως υγρό/ρευστό σώμα

Το νερό, ως βασικό αρχετυπικό στοιχείο του κοσμικού χώρου, ως αρχή της δημιουργίας του κόσμου σύμφωνα με τον Θαλή τον Μιλήσιο, διαποτίζει την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη μέσα από εκτενείς συμβολισμούς<sup>453</sup> που αφορούν και στο ποίημα, ή στα ποιήματα, με διαφορετικές κάθε φορά σημάνσεις. Πολύ συχνά στα ποιήματα ποιητικής το ποίημα εμφανίζεται με τις ιδιότητες των υγρών σωμάτων, στοιχείο ψυχαναλυτικό<sup>454</sup> αλλά και συμβολικό, με την έννοια της ρευστότητας, που παραπέμπει, σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνευτικής θεώρησης, στη ρευστότητα των ιδεών, πριν από τον σχηματισμό του ποιητικού λόγου. Ωστόσο, οι αναπαραστάσεις του ποιήματος που συνδέονται με το νερό λαμβάνουν άλλοτε τη μορφή της υλικής μεταβολής και άλλοτε τη μορφή της απόλυτης ταύτισης με το υγρό στοιχείο (ή, σε μια μόνο περίπτωση το ποίημα ως αντικείμενο που σχετίζεται άμεσα με το νερό, δηλαδή λέμβος). Ο συγκερασμός στερεού-υγρού στοιχείου ή ο μετασχηματισμός του στερεού σε υγρό υπόκειται στην έννοια των «σύνθετων νερών» που εισάγει ο Bacherard, με την έννοια της «συνένωσης»:

---

453 Για τα σύμβολα βλ. Πυλαρινός, 2021: 297-351. Συγκεκριμένα, ο Πυλαρινός στο Κεφάλαιο «Σύμβολα και μοτίβα» αναγνωρίζει ως κεντρικά μοτίβα του ποιητικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη τον χρόνο, τον θάνατο, τον έρωτα, την ψυχή, τον κόσμο, την ποίηση.

454 Βλ. Βουτουρής, 1997: 190.

Ιδιαίτερα το νερό είναι το πιο πρόσφορο στοιχείο, για να επεξηγήσει τους λόγους της συνένωσης των δυνάμεων. Αφομοιώνει τόσες ύλες! Απορροφά τόσες ουσίες! Με την ίδια ευκολία δέχεται ύλες αντίθετες, τη ζάχαρη και το αλάτι. Διαποτίζεται απ' όλα τα χρώματα, απ' όλες τις γεύσεις, όλα τα αρώματα. Καταλαβαίνουμε λοιπόν γιατί το φαινόμενο της διάλυσης των στερεών μέσα στο νερό είναι ένα από τα κύρια φαινόμενα αυτής της απλοϊκής χημείας, που παραμένει η χημεία της κοινής λογικής και που, με λίγη φαντασία, γίνεται η χημεία των ποιητών.<sup>455</sup>

Σε συνάφεια με το παραπάνω, στο ποίημα «Μεταμόρφωση», με εμφανή την προσδοκία της μελλοντικής επίδρασης και με πίστη στη μεταμορφωτική δύναμη της ποίησης, το ποίημα φαίνεται να εμφανίζεται αρχικά ως στερεό σώμα που αργότερα, υπό τη μετασχηματιστική δύναμη του υγρού στοιχείου («θα μουσκέψει»), θα αλλάξει μορφή και από στερεό θα αποκτήσει ρευστή μορφή:

Το στόμα μου α το στόμα μου

Θα πλημμυρίσει

Θα μουσκέψει

Τα ποιήματα.

(ΣΕ-Α 102)

---

455 Βλ. Bachelard, 2016: 99. Δείγμα της «απλοϊκής χημείας», που αναφέρει ο Bachelard, αποτελεί και το ποίημα «Πρώτες λιώνουν οι λέξεις» (ΠΛ-Α 293): «Ποτέ δεν ήτανε γλυκές/ Όμως σαν ζάχαρη/ σε μια γουλιά νερό/ Λιώσαν οι λέξεις», καθώς και στίχοι από το ποίημα «Άγριος ίμερος» (ΤτΤ-Α 372): «Όμως χιλιάδες κυβικά στη λέξη θάλασσα/ Δεν λιώνουν το άλας». Συναφής και η έννοια της τήξης (φυσικό φαινόμενο, κατά το οποίο ένα στερεό σώμα μετασχηματίζεται σε υγρό), η οποία απαντάται συχνά. Ενδεικτικά αναφέρουμε το ποίημα «Στον μέλλοντα χρόνο μου» (ΣΕ-Α 78): «Οι φλέβες μου τρέχουνε μαύρο νερό/ Το ρεύμα γυρνάει και λιώνω/ Και λιώνουν οι πόλεις τα υπέρυθρα κτήρια/ Οι πέτρες οι στέγες τους λιώνουν/ Το μέταλλο λιώνει κι αυτό/ Της φωνής μου».

Τα καθάρια νερά, ως σήματα του αβέβαιου της ποιητικής δημιουργίας,<sup>456</sup> συνεχίζουν να διαποτίζουν το φωστιακό έργο και να συμπληρώνουν το ποιητικό τοπίο με εικόνες που παραπέμπουν στον φυσικό χώρο. Εκτός από το ποίημα-ποτάμι και το ποίημα ως βόγκος του νερού (βλ. ενότητα «“Οριστικοί” ορισμοί του ποιήματος»), καθάρια νερά κατακλύζουν με ορμή τον ποιητικό χώρο και το ποίημα εμφανίζεται ως ναυαγοσωστική λέμβος που πλέει με σκοπό να σώσει τις στιγμές του παρελθόντος που κινδυνεύουν να χαθούν στα βαθιά νερά της λήθης. Στο ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», το ποίημα ανθίσταται στη φθοροποιό δύναμη της λήθης, παλεύοντας να λειτουργήσει ως μνημείο μνήμης:

Να πλεύσει πάνω απ’ τα νερά που θα ’ρθουνε

Να σώσει αυτό που αναλώθηκε στη λήθη

Το εύθραυστο

Το μαύρο φωτεινό

Τόσο περίπλοκο κι απλό

Τόσο ακατάληπτο

(ΤτΤ-Α 327)

Ωστόσο, στο ίδιο ποίημα εμφανίζονται και μη διαυγή υγρά, καθώς το ποίημα γίνεται μεδούλι, δηλαδή πυκνόρρευστη ουσία που βρίσκεται στο εσωτερικό των οστών, μεταφορική ιδιότητα που παραπέμπει σε ένταση αλλά και σε στοιχείο ζωτικό (πρβλ. π.χ. τη φράση «το μεδούλι της ανθρώπινης ζωής είναι η ελευθερία»), ενώ συμπληρώνεται, μεταφορικά, από τη μετοχή «μεθυσμένο», η οποία δηλώνει μια ασταθή πορεία, που παραπέμπει στις επάλληλες διαδρομές του ποιητικού λόγου μέχρι να αποκτήσει την τελική του μορφή. Από μια άλλη πλευρά, ενδεχομένως να υπαινίσσεται και τη συγγραφή ως κατάσταση μέθης<sup>457</sup> η οποία

---

456 Ο Bachelard (2016: 25), μιλώντας για «Τα καθάρια νερά, τα νερά της Άνοιξης και τα τρεχούμενα νερά», επισημαίνει ότι οι εικόνες που πρόσχημα ή υλικό τους είναι το νερό, δεν έχουν τη σταθερότητα και τη στερεότητα των εικόνων που παρέχονται από τη γη, τους κρυστάλλους, τα μέταλλα και τα πολύτιμα πετράδια, με την έννοια ότι τα νερά δεν χτίζουν «αληθινά ψέματα».

457 Πρβλ. την έννοια της μέθης στο ποίημα του Σ. Μπωντλαίρ «Μεθάτε» (Μτφρ. Μ. Δημάκης): «Πρέπει να ’στε πάντα μεθυσμένοι. Το παν ειν’ εκεί. Είναι το μοναδικό ζήτημα. Για να μη νιώθετε το φρικτό βάρος του Χρόνου που τσακίζει τους ώμους σας και σας κάνει να σκύβετε στη γη, πρέπει να μεθάτε δίχως διακοπή. Αλλά με τι; Με κρασί, με ποίηση ή με αρετή, κατά τη διάθεσή σας. Αλλά να μεθάτε». Βλ. Λιοντάκης, 1988/2009: 31-32.

συνάπτεται με παγιωμένες αντιλήψεις για τη δημιουργία του ποιητικού λόγου (το ποίημα ως αποτέλεσμα ψυχικής παραφοράς):

Ένα ποίημα τυφλό  
Χωρίς αλφάβητο  
Μεδούλι μεθυσμένο μες στα κόκκαλα  
Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο  
Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας  
Με νόημα χωρίς νόημα και ρυθμό  
Αυτό που αθόρυβα  
Γκρεμίστηκε στα σκότη.

(ΤτΤ-Α 327)

Σε νερά καθαρά παραπέμπει η παρακάτω αναπαράσταση του ποιήματος ως σιντριβανιού («Εδώ δεν βρίσκεται καθόλου ένα ποίημα/ Σιντριβάνι ονείρου, ελιξήριον αγάπης –»,<sup>458</sup> έμμεση αναφορά στο υγρό στοιχείο, η οποία φέρει διττή σήμανση: το σιντριβάνι με την ανοδική εκτόξευση του νερού παραπέμπει είτε στις «υψηλές» στιγμές της συγγραφής (με την έννοια της ικανοποίησης, της επιτυχίας) είτε στην έννοια της υψηγορίας, ειρωνεία που συμπληρώνεται από τη φράση «ελιξήριον ονείρου», με διατήρηση του λόγιου τελικού -ν. Το ποίημα-σιντριβάνι παραπέμπει και στην αισθησιακή πλευρά του ποιήματος, πηγή μιας εν κινήσει ηδονής, καθώς η εκτόξευση του νερού λειτουργεί ως μεταφορικό υποκατάστατο του σπέρματος που «αναβλύζει και εκτοξεύεται».<sup>459</sup>

### 3. 4. Το ποίημα ως φυτό, πουλί, ζώο ή έντομο

Όπως αναφέρθηκε στο τρίτο Κεφάλαιο της διατριβής, ο λόγος περί φύσεως στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη ανοίγεται σε περιοχές όπως η ζωολογία, η εντομολογία, η ερπετολογία, η ιχθυολογία και η φυτολογία οι οποίες συγκροτούν

---

458 (ΠΜΠ-Α 121)

459 Βουτουρής, 1997: 194-5.



δύο διακριτά μεγασύνολα: την πανίδα και τη χλωρίδα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο ποιητής, ακολουθώντας τις αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου, θα αποδώσει στα ποιήματά του αντίστοιχες ιδιότητες.

Από τον φυτικό κόσμο, τα ποιήματα προσλαμβάνουν ιδιότητες των αναρριχώμενων φυτών, όπως των περικοκλάδων, ομοιότητα που εντοπίζεται στο στοιχείο της περιέλιξης: «Ποιήματά μου εσείς/ [...] Εσείς, περικοκλάδες σ' έναν πύργο που θα πέσει»,<sup>460</sup> ενώ συναφής είναι και ο ορισμός του ποιήματος ως κλαδιού (βλ. ενότητα ορισμών).

Η *ab ovo* γέννηση του ποιήματος αποτυπώνεται στο ποίημα «Ο γρίφος του άγραφου». Το ποίημα φαίνεται εδώ να υπόκειται σε μια διαδικασία ωστοκίας και να γεννιέται από το αυγό του, όπως γεννιούνται τα πουλιά: «Τώρα που τούτο εδώ το ποίημα πάει να γεννηθεί/—Ακόμα δεν ξεμύτισε απ' τ' αυγό του— σκέφτομαι».<sup>461</sup>

Η απόδοση στο ποίημα ιδιοτήτων πουλιού επεκτείνεται στο ποίημα «Τα γραπτά πετούν»,<sup>462</sup> τίτλος με αποπαγίωση<sup>463</sup> της γνωστής λατινικής φράσης «*Scripta manent*» αλλά και μετωνυμία των ποιημάτων. Τα ποιήματα-πτερόεντα «πετούν κουρνιαάζουνε» πάνω στις λευκές σελίδες, προσδοκώντας την αιωνιότητα: «Να μείνουν όπως μένουν τα αιώνια όλα/ Στον αιώνα». Η χρήση του πληθυντικού αριθμού (γραπτά, πτερόεντα) παραπέμπει σε ένα σμήνος πουλιών-ποιημάτων, σχόλιο και δηκτικός υπαινιγμός για τον πληθωρισμό του ποιητικού λόγου, που δεν στηρίζεται στην ποιότητα και έχει ως αποτέλεσμα την απαξίωσή του, καθώς τίποτα δεν μένει και όλα πετούν, χάνονται και ξεχνιούνται, ενώ αντιθέτως η ποίηση οφείλει να είναι το απόσταγμα του λόγου, «Αυτό που μένει».<sup>464</sup> Παράλληλα, στο ποίημα «Τα γραπτά πετούν» αναδύεται ένα ακόμη ιδεολογικό στοιχείο που αφορά στην ποιότητα της ποιητικής γραφής: οι ποιητές αυταπατώνται προσδοκώντας, αφελώς, να προσεγγίσουν, μέσω της ποίησης και των ποιημάτων, την αιωνιότητα και την αθανασία: «[...] Και αγάλλονται/ Τ' ονοματάκι τους χαράζοντας βαθιά», αθανασία η οποία όμως είναι ανέφικτη,<sup>465</sup> καθώς η σαρωτική δύναμη της λήθης

---

460 (ΠΜΠ-Α 8).

461 (ΘΟΔ-Α 439)

462 (ΤτΤ-Α 313).

463 Νάκας, 2014: 386 και Αργυροπούλου, 2003: 395.

464 Τίτλος ποιήματος (ΘΝΘ-Α 185).

465 Το ανέφικτο της αθανασίας, αλλά και η αντίληψη ότι η ποίηση υπόσχεται μια μορφή αθανασίας, αποτελεί θέμα που συναντάται συχνά στο σύνολο ποιητικό έργο. Ενδεικτικά, στο ποίημα

λειτουργεί ως η λυδία λίθος για τα πάντα, ενώ το ποίημα γίνεται μια αχνή ανάμνηση στην οποία κανείς δεν έχει διάθεση να ανατρέξει:<sup>466</sup>

Ο αναμάρτητος πρώτος βαλέτω. Αυτός  
Που δεν του πέρασε ποτέ απ' τον νου  
Πως τα πτερόεντα πετούν κουρνιαάζουνε  
Σαν τρομαγμένα πάνω στα γραπτά  
Μήπως και βρούνε τρόπο κάπου να τρυπώσουνε  
Να μείνουν όπως μένουν τα αιώνια όλα:  
Στον αιώνα.

Πτερόεντα είναι, αφελή, τι να σκεφτούν.

Όμως ετούτα εδώ, τα αιώνια,  
Δεν ξέρουνε  
Για πόσο μόνο θάλλει μια  
αιωνιότης; Και αγάλλονται  
Τ' ονοματάκι τους χαράζοντας βαθιά  
Στην πιο πολύτιμη

---

«Ανεπίδεκτοι αθανασίας» (ΘΝΘ-Α 177): «Σκέψου καλά: Κάθε μορφή **αθανασίας** αντίκειται/ Στην έννοια του όντος. Κάθε αντίθεση/ Θα συντριβεί κάτω απ' τη φτέρνα του καιρού/ Καθώς πατάει με δρασκελιές και πέλματα γρανίτη», ή στο ποίημα «Ψιχία ψυχής» (ΘΟΔ-Α 404): «(Απ' τη γνωστή σε όλους μας/ **Αθανασία** της ψυχής/ Τι να ζηλέψει πια/ Η αφθαρσία της ύλης;). Άκαμπτες/ Παρ' όλ' αυτά με λαστιχένιους ελιγμούς οι θεωρίες/ Κόπτονται/ Ποια θα χαρίσει το καλύτερο κομμάτι/ Του αιώνιου», ή στο ποίημα «**Η αθανασία** της κάθε ημέρας» (ΘΝΘ-Α 168): «Γιατί 'ναι αμάρτημα να ζεις, να περιφέρεσαι με το κορμί σου ανέπαφο/ Συντηρημένο μες στους παγετώνες/ Αιώνες τώρα να σηκώνεσαι απ' την κρύπτη σου/ Λείψανο ισχνό ψελλίζοντας για λίγη **αθανασία** —». Ομολογες είναι και οι αντιλήψεις του ποιητή όπως αυτές καταγράφονται σε συνεντεύξεις του. Για παράδειγμα, πολύ συχνά υπονομεύει την κοινότοπη αντίληψη που πρεσβεύει ότι η ποίηση εξασφαλίζει την αθανασία του ποιητή: «Το μόνο ζώο, το ανώτερο και θλιβερότερο όλων, που γνωρίζει εκ των προτέρων και ανά πάσα στιγμή βλέπει τη δαμόκλειο σπάθη του αφανισμού του, είναι ο άνθρωπος, περνώντας έτσι τον βίο του ολόκληρο “εν φόβω και σκιά θανάτου”. Η συνειδητοποίηση του ασήμαντου χρόνου τον ωθεί σε ποικίλες μεταφυσικές φαντασιώσεις, μια από τις οποίες είναι και η διάρκεια που εξασφαλίζει η λογοτεχνία». (Φωστιέρης, 1997: 144.)

466 Η αντίληψη αυτή αποτυπώνεται και στο ποίημα «Το θα και το να του θανάτου» (ΘΝΘ-Α 198): «Έτσι λοιπόν χωρέσανε στα μάτια σου τόσες κοινές ασήμαντες εικόνες/ Ποιος θα' χει χρόνο κάποτε να βυθιστεί στη λίμνη μιας ανάμνησης/ Η αιωνιότητα κρατάει τόσο λίγο». Μιλώντας για το ζήτημα της λήθης ο ποιητής δηλώνει: «Η λήθη δεν είναι αλάθητη πάντα, είναι όμως η λυδία λίθος με την οποία κρίνεται και μετριέται η παρουσία όλων, από τις ατομικές μας ιστορίες ως τη μεγάλη συλλογική ιστορία. Η ποίηση τρέφεται συνήθως με σάρκες ζωντανής μνήμης, κάποτε όμως και με κουφάρια, σαν τους γύπες. Αυτό δεν είναι ψόγος. Ούτε έπαινος». (Φωστιέρης, 2003: 33).

Άπεφθη  
Λυδία των πάντων  
Λήθη.

(ΤτΤ-Α 313)

Από τον κόσμο των ζώων διακρίνουμε το ποίημα-γάτα, το οποίο κουρνιαάζει στην αγκαλιά του ποιητή έχοντας πεταχτεί από τα θάμνα ως «αίλουρος»<sup>467</sup> και σηματοδοτώντας την ξαφνική δημιουργία του ποιήματος που γεννιέται σε μια στιγμή περιπλάνησης στο αστικό τοπίο:

Περπατάω έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο  
Έχοντας μια μαύρη γάτα στην κλειστή αγκαλιά μου  
(Ίσως την ψυχή μου ίσως τον φόβο μου  
Ίσως την πλήξη ίσως την τρέλα  
Ίσως ακόμη αυτό το ποίημα  
Που αίλουρος πετάχτηκε έξαφνα από τα θάμνα  
Πάνω στο στήθος μου).

(ΣΕ-Α 62)

Τέλος, η απόδοση στο ποίημα ιδιοτήτων «σφήκας» (βλ. ενότητα «“Οριστικοί” ορισμοί του ποιήματος»), εντάσσεται στα γενικότερα «μαθήματα

---

467 Βλ. και «Το ζώο της ξηράς» (ΘΝΘ-Α 216): «Ο τρόμος του Οδυσσέα διαβαίνοντας/ Την πολύφημη μήτρα. Χρειάστηκε/ Τέρας ψευδώνυμο αλλάζοντας κεφάλια/ Να ντυθεί το τομάρι του ταύρου, να γίνει/ **Αίλουρος** και τρωκτικό για να υποδείξει/ Στοιχειώδεις αρχές. Να διδάξει/ Μ' απροσποίητη γνώση την άγνοια», ενώ και στο ποίημα «Άγριος ίμερος» (ΤτΤ-Α 372) χρησιμοποιείται η επιστημονική ονομασία της γάτας «αίλουρος η γαλή» (*felis catus*), με το ουσιαστικό όμως να γίνεται εδώ επίθετο: «Ενώ πιο **αίλουρο** το έαρ κρύπτεται/ Πότε στα ρεύματα του αέρα/ Πότε στα νερά». Εμφανίσεις της γάτας στο ποιητικό έργο εντοπίζονται και στο ποίημα «Φυσική παρτούζα» (ΣΕ-Α 98): «Το εγώ/ Καβάλα στο εσύ/ Και στο εκείνο/ **Η γάτα**/ στη στέγη», ή στο ποίημα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων»: (ΤτΤ-Α 383) «Η γάτα της βρογχίτιδας», ενώ η γάτα γίνεται *γατί*, λέξη που προσφέρει μερική ομοηχία με το *γιατί*, στο πεζόμορφο ποίημα «Η Κιβωτός Χαμόγελο» (ΔΤΣ-Α 154): «[...] γιατί η θάλασσα ρουφάει τους ναυτικούς και ο αέρας τους αεροπόρους,/ γιατί οι μανάδες φοβερίζουνε τα τρυφερά παιδιά τους, και το παιδί κλοτσάει μέχρι/ αίματος το τρυφερό **γατί** που του εμπιστεύτηκαν», ή στο ποίημα «Σάκος απορημάτων» (ΣΑΠ-Α 236): «Ηχώ τα Όχι που επιστρέφουνε. Χοντρό/ Της φρίκης παίγνιο/ Σα να πετάς **γιατί** σε κλούβα λεόντων». Με διάθεση μεταφυσική και με σαφή αναφορά στη θεωρία της εξέλιξης των ειδών, η γάτα «γουργουρίζει» στον καναπέ ως τίγρης στο ποίημα «Σαρκοβόρα δωματίου» (ΠΛ-Α 302): «Στα μαλακά του καναπέ/ Την **τίγρη** γουργουρίζοντας./ Κι όπως βραδιάζει γρήγορα/ Σάυρες κροκόδειλοι/ Ώς το ταβάνι αναρριχώνται/ Σαμιαμίδα».

εντομολογίας»<sup>468</sup> και η σφήκα συναθροίζεται δίπλα στην ακρίδα, την αράχνη, την κατσαρίδα, το σκαθάρι, το μυρμήγκι, τη μύγα, το κουνούπι (το κοινό και το ανωφελές), τη μέλισσα, την πεταλούδα και τα υπόλοιπα έντομα που «πετούν» πολύ συχνά μέσα στο ποιητικό έργο (βλ. τρίτο Κεφάλαιο, ενότητα: «Η φύση στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη»).

### 3. 5. Το ποίημα ως υποκείμενο

Ο (ανα)παραστατικός χαρακτήρας του ποιήματος και των ποιημάτων ως δρώντων υποκειμένων, αποτελεί το αντικείμενο εξέτασης της παρούσας ενότητας. Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι έμψυχες αναπαραστάσεις που αποδίδονται στο ποίημα και στα ποιήματα, οι οποίες, συνήθως, μέσω του σχήματος της ψυχοποιητικής μεταφοράς (προσωποποίησης) μεταφέρουν και αποδίδουν σε αυτά ιδιότητες έμψυχων όντων, κυρίως ιδιότητες ανθρώπων, και σχετίζονται με ανθρώπινες δραστηριότητες, ενώ συγχρόνως ενσωματώνουν αναπαραστάσεις που εμπίπτουν στον κύκλο της ζωής (προγεννητικό στάδιο-γέννηση-ανάπτυξη-θάνατος).

#### 3. 5. 1. Έμψυχες αναπαραστάσεις του ποιήματος και των ποιημάτων

Στην ενότητα αυτή εξετάζονται οι έμψυχες αναπαραστάσεις που αποδίδονται μέσα στο ποιητικό έργο στο ποίημα ή στα ποιήματα, με την έννοια ότι αυτά συχνά αποκτούν ιδιότητες ζωντανών όντων, κυρίως ανθρώπινων.<sup>469</sup> Τα ποιήματα εμφανίζονται άλλοτε σε ρόλο «σχοινοσυντρόφων»,<sup>470</sup> ως συνορειβάτες με τον ποιητή στην προσπάθεια «ανάβασης» και κατάκτησης της ποιητικής ουσίας μέσα από τα δύσβατα μονοπάτια της ποιητικής τέχνης («Ποιήματά μου εσείς/ Ποιο συρματόσκοινο μας έχει ενώσει έως θανάτου»),<sup>471</sup> και άλλοτε γίνονται συνοδοιπόροι-συνδιαδηλωτές με τον ποιητή στους δρόμους: «Θα πάρω έπειτα τους

---

468 Βλ. Παπαντωνάκης, 2000: 102.

469 Βλ. Abrams, 2007: 254.

470 Όρος που χρησιμοποιείται από τους ορειβάτες-αναρριχητές. Συγκεκριμένα ο επικεφαλής της ανάβασης φτάνει πρώτος στον βράχο, για να δέσει το σχοινί το οποίο κρατά στο έδαφος ή σε χαμηλότερο επίπεδο ο «ασφαλιστής» ή «σχοινοσύντροφος».

471 (ΠΜΠ-Α 124).

δρόμους/ Μ' εκατομμύρια ποιήματα», στίχος που παρέχει τη δυνατότητα δύο αναγνώσεων (συντακτική αμφισημία), καθώς το «Μ'» (= Με) δηλώνει τον συνοδοιπόρο (με την έννοια τού *μαζί*, και αντικείμενο του «σκορπίζοντας» την «κληρονομιά»), σημασία που αλλάζει αν η λέξη «ποιήματα» γίνει άμεσο αντικείμενο του «σκορπίζοντας»:

Θα πάρω έπειτα τους δρόμους  
Μ' εκατομμύρια ποιήματα  
Σκορπίζοντας στους τίμιους συμπολίτες μου  
Την αναπάντεχη κληρονομιά  
Της φτώχειας.

(ΘΝΘ-Α 176)

Στο ποίημα «Η λεωφόρος», το ποίημα αποκτά ιδιότητες ζώου (γάτας), που πετάχτηκε από τα θάμνα πάνω στο στήθος του ποιητή, για να φωλιάσει στην κλειστή του αγκαλιά. Η ιδιότητα που μεταφέρεται εδώ από το ζωντανό ον (γάτα) είναι το ξαφνικό άλμα (στοιχείο που αποτυπώνεται και τυπογραφικά, βλ. ενότητα «οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής») το οποίο παραπέμπει στο ξαφνικό ερέθισμα που θα κινητοποιήσει την ήδη εγκλωβισμένη (εσωτερικά) ποιητική ιδέα («Έχοντας μια μαύρη γάτα στην κλειστή αγκαλιά μου»):

Περπατάω έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο  
Έχοντας μια μαύρη γάτα στην κλειστή αγκαλιά μου  
(Ίσως την ψυχή μου ίσως τον φόβο μου  
Ίσως την πλήξη ίσως την τρέλα  
Ίσως ακόμη αυτό το ποίημα  
Που αίλουρος πετάχτηκ' έξαφν' από τα θάμνα  
Πάνω στο στήθος μου).

(ΣΕ-Α 62)

Η υποκειμενοποίηση του ποιήματος απαντάται έμμεσα και στο ποίημα «Η λογική», με την έννοια της απόδοσης στο ποίημα έμψυχων και ενσώματων

ιδιοτήτων. Η σκηνογραφία του ποιήματος παραπέμπει, ως μια πρώτη εκδοχή, διαφορετική από αυτήν που περιγράψαμε στην ενότητα «Χώροι φανταστικοί και μεταφυσικοί», στη σπηλιά του ομηρικού Πολύφημου,<sup>472</sup> καθώς θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το ποίημα εμφανίζεται ως ζωντανό ον (ίσως σαν ένα κριάρι) που αντιστέκεται («το τραβάω»), και αυτός που το τραβά (δηλαδή ο ποιητής) δεν μπορεί να το βγάλει έξω: «Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιός είμαι ή ποιός υπήρξα/ Και ασφαλώς ποιός είσ' εσύ και ποιό αυτό το ποίημα/ Που το τραβάω με οργιές απ' τη σπηλιά που υπήρξα».<sup>473</sup>

Πολλαπλές είναι οι υποκειμενοποιήσεις που εμφανίζονται στο ποίημα (11) της *Ποίησης μες στην Ποίηση*.<sup>474</sup> Αρχικά, το ποίημα αποκτά ιδιότητες γραφέα, εφόσον «γράφει», ενέργεια που συνδέεται με την έννοια της «αυτοτροφοδοσίας», καθώς το ποίημα «γράφει αυτό το ποίημα», άρα γράφει τον εαυτό του (βλ. «Πειραματικά ποιήματα ποιητικής»), ενώ εμφανίζονται και δύο βιβλικές φυσιογνωμίες: η εικόνα του Αδάμ, από το σώμα του οποίου γεννήθηκε η Εύα, ενώ ο δεύτερος στίχος παραπέμπει στην εικόνα του Ιησού κατά τον Μυστικό Δείπνο (Ματθ. 26, 26-28) και στα συμβολικά λόγια του, τα οποία επαναλαμβάνονται κατά το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, «λάβετε φάγετε· τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου»,<sup>475</sup> που εδώ τροποποιούνται ως «Κόβει απ' το σώμα του και τρέφει τον εαυτό του». Παρόμοια, στο ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», επανέρχεται ένα ακόμη θρησκευτικό διακείμενο, που είναι η εικόνα του Ιησού κατά την Ανάληψή του. Εδώ, το ποίημα «αναλήφθηκε», μεταφορά που υπαινίσσεται έμμεσα την ιεροποίηση της ποιητικής γραφής, όχι στους ουρανούς αλλά σε «ουράνιους θύλακες του νου», στίχος που υπαινίσσεται το άπιαστο της ποιητικής ιδέας, η οποία μπορεί και να πετάξει μακριά, όπως ο άνεμος παρασέρνει ένα πούπουλο:

[...]

Τόσο περίπλοκο κι απλό

---

472 Αναφορά στη σπηλιά του Πολύφημου συναντάται και στους παρακάτω στίχους του ποιήματος «Το ζώο της ξηράς» (ΘΝΘ-Α 216): «Ο τρόμος του Οδυσσέα διαβαίνοντας/ Την πολύφημη μήτρα. Χρειάστηκε/ Τέρας ψευδώνυμο αλλάζοντας κεφάλια/ Να ντυθεί το τομάρι του ταύρου, να γίνει/ Αίλουρος και τρωκτικό για να υποδείξει/ Στοιχειώδεις αρχές. Να διδάξει/ Μ' απροσποίητη γνώση την άγνοια».

473 (ΣΕ-Α 94-95).

474 (ΠΜΠ-Α 127).

475 Με την τεχνική της «καταβολάδας», η συνέχεια της φράσης «πίετε έξ' αυτού πάντες· τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἷμά μου», εντοπίζεται στο ποίημα «Μη μόνον όψιν» (ΤεΤ-Α 375): «Πίετε Πάντες».

Τόσο ακατάληπτο  
Που μοιάζει ασάλευτα εδώ ενώ αναλήφθηκε<sup>476</sup>  
Σ' ουράνιους θύλακες του νου,  
Πέτρα  
Και πούπουλο.

(ΤτΤ-Α 327)

### 3. 5. 2. Το ποίημα ως υποκείμενο με ανθρώπινες ιδιότητες και συναισθήματα

Η απόδοση έμψυχων ιδιοτήτων εντοπίζεται και έμμεσα. Έτσι, το ποίημα εμφανίζεται τυφλό («Ένα ποίημα τυφλό/ Χωρίς αλφάβητο/ Μεδούλι μεθυσμένο μες στα κόκκαλα»), αναπηρία που συνεπάγεται την αδυναμία όρασης, όπως συμβαίνει σε ένα έμψυχο ον, ενώ παράλληλα το ποίημα μιλά και θυμώνει, όπως ένας άνθρωπος («Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο/ Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας»).

[...]

Ένα ποίημα τυφλό  
Χωρίς αλφάβητο  
Μεδούλι μεθυσμένο μες στα κόκκαλα  
Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο  
Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας  
Με νόημα χωρίς νόημα και ρυθμό  
Αυτό που αθόρυβα  
Γκρεμίστηκε στα σκότη

(ΤτΤ-Α 327)

Ομοίως, τα ποιήματα γίνονται αποδέκτες συναισθημάτων: άλλοτε είναι μισητά, όπως κάποιος άνθρωπος μισεί έναν άλλον («Ποιήματά μου σας μισώ/ Με

---

476 Η εικόνα της ανάληψης εμφανίζεται και στο ποίημα «Διονυσίου Αιγινήτου 46» (ΣΕ-Α 64), ωστόσο στο ποίημα αυτό ως υποκείμενο της ανάληψης εμφανίζεται το σπίτι του ποιητή: «Κύριε το σπίτι μου αναλήφθηκε πριν από μένα κι έμεινα/ Μια διάχυτη αίσθηση αηδίας κι άδειου/ Το σπίτι φουσκωμένο ασκί αιωρείται απάνω».

το καταραμένο μίσος που 'χουμε στον εαυτό μας»,<sup>477</sup> άλλοτε «Το ποίημα»<sup>478</sup> είναι ένα πλάσμα που ανήκει στον δημιουργό του («Γλυκό μου πλάσμα»), ενώ, με αφορμή τον χαρακτηρισμό «Γλυκό», ο ποιητής επιδίδεται σε μια προσπάθεια προσδιορισμού αυτής της ιδιότητας, θέτοντας τις φράσεις σε μια διαδοχική δοκιμασία εννοιολογικού ελέγχου και προσδιορισμού, προκειμένου να προσεγγίσει το βάθος, το πλάτος και τη νοηματική άλω των φράσεων: «Γλυκό μου πλάσμα/ Τι θα πει «γλυκό»/ Και τι θα πει «θα πει»/ Και τι «και τι»;».

Στη συνέχεια το ποίημα εμφανίζεται ως «έρμαιο» πλάσμα, δηλαδή ως πρόσωπο που εξαρτάται απόλυτα από κάτι, ή που παρασύρεται από μια κατάσταση, άρα είναι αδύναμο, και, παρά την αδυναμία του, ελπίζει σε ένα ταξίδι της μοίρας: «Ποιος ξέρει αλήθεια αν είμ' εγώ/ Εσύ αυτός ή ένα έρμαιο ποίημα/ Που θέλει η μοίρα του να ταξιδέψει μόνο –». Και από έρμαιο το ποίημα γίνεται δύστροπο, από πλάσμα εξαρτημένο μετατρέπεται σε δύσκολο αντίμαχο, τόσο του ποιητή όσο και των αναγνωστών οι οποίοι σχεδιάζουν την αντιμετώπισή του, δηλαδή την ερμηνευτική του εξομάλυνση, ώστε να μην ηττηθούν οι ίδιοι από το ποίημα: «Γιατί αν νωρίς δεν σ' εξουδετερώσουμε/ –Άτιμο ποίημα– θα μας γονατίσεις».<sup>479</sup>

Ζητήματα ήθους και συμπεριφοράς (του προσωποποιημένου ποιήματος) εντοπίζονται και στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου». Τα ποιήματα εμφανίζονται ως πρόσωπα με αυξημένο το συναίσθημα της αξιοπρέπειας αλλά και της διαφύλαξής της, περήφανα και ανυπότακτα, καθώς δεν επαναπαύονται στον έπαινο των κριτικών, αποζητώντας, ως μόνη επιβράβευση, την ειλικρινή, ενθουσιώδη επευφημία και την επιδοκιμασία του αναγνωστικού κοινού:

[...]

Μικρά ψυχία. Όμως τα ποιήματα

Δεν επαιτούν τον έπαινο

Ούτε τη στάλα το μελάνι από τον κάλαμο

Του κάθε κριτικού. Διψούν μια θύελλα βρυχηθμών

---

477 (ΠΜΠ-Α 124).

478 (ΣΕ-Α 108).

479 (ΠΜΠ-Α 128).



Μια λαοθάλασσα

Να τρέμει σύγκορμη από τη ρώμη των ρημάτων

(ΣΑΠ-Α 232)

### 3. 5. 3. Το ποίημα ως ερωτικός σύντροφος

Για τον Αντώνη Φωστιέρη το ποίημα είναι το πιο ερωτικό πλάσμα: «Πανηδονιστικό, άπληστο, άπιστο·και θρασύ, απαιτητικό. Ζητάει την ίδια αφοσίωση από μένα που το γράφω και από κείνον που το διαβάζει. Όπως κάθε ερωτική σχέση στην ακραία της μορφή, έτσι και η σχέση μαζί του είναι τυραννική, σαρκοβόρα: χρειάζεται εμπιστοσύνη, ένταση, απόλυτη ταύτιση».<sup>480</sup> Η θέση αυτή του ποιητή ενσωματώνεται στο έργο. Η έννοια του απαιτητικού συντρόφου, του ποιήματος δηλαδή ως συντρόφου ερωτικού που προβάλλει μεγάλες απαιτήσεις φτάνοντας στα όρια της καταδυνάστευσης, εμφανίζεται σε ένα μεμονωμένο στίχο που αυτονομείται και τυπογραφικά, στο «Ποτάμι ποίημα», όπου ομολογείται ότι το ποίημα («Απ' την πολλήν αγάπη,/ Πνίγει»)<sup>481</sup>.

Σε άλλη περίπτωση το ποίημα, λαμβάνοντας χαρακτηριστικά ερωτικού συντρόφου, και μέσα σε ένα κλίμα ομολογίας τρυφερών συναισθημάτων («Γλυκό μου ποίημα»), ο αναγνώστης γίνεται αποδέκτης μιας ερωτικής συνομιλίας του δημιουργού με το ποίημά του η οποία χαρακτηρίζεται από έντονα λιβιδινικά στοιχεία, τα οποία παραπέμπουν σε ερωτική συνεύρεση με γυναίκα («Γλυκό μου ποίημα που δακρύζεις/ Και που υγραίνεσαι»), ενώ η ερωτική σχέση που αποτυπώνεται περνά όλα τα στάδια μιας σχέσης πάθους: από την αγάπη στην προδοσία, για να καταλήξει σε μίσος του ποιητή-πομπού προς το ποίημα, με μια ανιούσα κλιμάκωση των συναισθημάτων η οποία υπηρετείται από τη χρήση των αντίστοιχων ρηματικών ενεργειών («δακρύζεις», «υγραίνεσαι», «σε αγαπώ», «σε προδίνω», «σε εχθρεύομαι»). Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί το αμφίδρομο της ερωτικής σχέσης (από το εσύ/ποίημα, στο εγώ/ποιητής): από τη μια πλευρά το ποίημα, ως «ακοίμητο σκοτάδι», μετωπιακή συνεκφορά που υπονοεί τον χρόνο της συγγραφής του (βράδυ, άρα ξενύχτι, άρα αφοσίωση), και από την άλλη πλευρά

---

480 Φωστιέρης, 1980: 43.

481 (ΣΑΠ-Α 231).

ο ποιητής, που γίνεται για το ποίημα ο πιο κρυφός στίχος (με αποπαγίωση της φράσης «ο πιο κρυφός πόθος»):

Γλυκό μου ποίημα που δακρύζεις  
Και που υγραίνεσαι<sup>482</sup>  
Σε αγαπώ και σε προδίνω  
Και σε εχθρεύομαι  
Είσαι το ακοίμητο σκοτάδι που με ανάστησε  
Είμαι το αντίστοιχο του πιο κρυφού σου  
στίχου.

(ΣΕ-Α 108-109)

### 3. 6. Από τον κύκλο της ζωής

#### 3. 6. 1. Το ποίημα ως έμβρυο, μωρό και παιδί

Ως μια ειδική υποκατηγορία των έμψυχων αναπαραστάσεων εμφανίζεται αυτή που σχετίζεται με τον κύκλο της ζωής. Αρχικά εντοπίζεται η μεταφορά της γέννησης του ποιήματος που παραπέμπει σε γέννηση ανθρώπου (το ποίημα ως μωρό που γεννιέται), ενώ στη διαδικασία της ποιητικής γραφής αποδίδεται η έννοια της γέννας, με το ποίημα να βρίσκεται σε εμβρυακή κατάσταση και σε στάδιο προγεννητικό. Συγκεκριμένα, στο ποίημα «Μνημόσυνο γέννησης» γράφει ο ποιητής: «Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,/ Που αυτό το ποίημα πάει να γεννηθεί / –Και πριν ακόμα γεννηθεί–», ενώ μετά την κυοφορία και τη γέννηση έρχεται η ανάπτυξη του ποιήματος: στο «Ποτάμι ποίημα»<sup>483</sup> το ποίημα εμφανίζεται, μεταξύ άλλων, και

---

482 Το ρήμα «υγραίνεσαι» συνιστά αμφισημία, καθώς επιδέχεται δύο αναγνώσεις (υγραίνεσαι λόγω δακρύων, ή υγραίνεσαι λόγω ερωτικού πάθους), στοιχείο που συνάπτεται με τη χρήση του υγρού στοιχείου (βλ. Βουτουρής, ό.π., σ. 178-179). Συναφής είναι και η χρήση του ρήματος «χύνω» με τη χρήση του πολυτυπικού σχήματος (χύνει, χύνουνε), όπως αυτή παρουσιάζεται σε ορισμένα ποιήματα. Ενδεικτικά, στο ποίημα «Με τρυφερά φτερά» (ΔΤΣ-Α 143): «Ξαπλώνει απάνω στα χαρτιά και **χύνει**/ Όλο τον μαύρο του εαυτό», στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου» (ΘΝΘ-Α 181): «Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργανισμό/ Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που **χύνουνε**/ Γαργάρες από λέξεις», ή στο ποίημα «Μεταποίηση» (ΘΝΘ-Α 234): «Και ανθίζουνε/ Τα στόματα των νέων. Που **χύνουνε**/ Αβέρτα το παλιό κρασί/ Σε ασκία καινούργια». Στις παραπάνω περιπτώσεις η λιβιδινική σημασία αίρεται αμέσως με τον διασκελισμό. Βλ. Μακρίδου, 2021ε: 162-163.

483 (ΣΑΠ-Α 231).

ως παιδί («Παιδί που αντρώθηκε»), ιδιότητα που αποδίδει την εξελικτική διαδικασία ωρίμασης, καθώς από θραύσμα στοχασμού και μέσα από αλληπάλληλες διαδικασίες στοχασμού, το ποίημα από «μωρό» γίνεται παιδί. Θα ακολουθήσει ωστόσο, ως πρόληψη, η κατάσταση της ορφάνιας η οποία συμπληρώνει τις παραπάνω αναπαραστάσεις στην κατεύθυνση της φυσικής πορείας των πραγμάτων: «Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς/ 22 Μαρτίου '42 ανήμερα/ –Το ποίημα θα 'ναι τότε ορφανό», με την έννοια ότι ο δημιουργός του, δηλαδή ο ίδιος ο ποιητής, δεν θα ζει, στοιχείο που εμφανίζει την ανησυχία του δημιουργού για την αναγνωστική τύχη του ποιήματος-παιδιού, αλλά ταυτόχρονα, μέσω αυτής της ανησυχίας υποφώσκει και μια οιονεί πατερναλιστική, ελεγκτική διάθεση, που περιέχει τη βούληση μιας δια βίου άσκησης εξουσίας στο έργο (με την έννοια της διαχείρισης) την οποία ο ποιητής-πατέρας θα χάσει μετά τον θάνατό του.<sup>484</sup> Ωστόσο, με τη σημασία τού ήπια κατευναστικού παρουσιάζεται στους επόμενους στίχους η πιθανότητα, ως μάλλον μάταιη ελπίδα, ότι θα υπάρξει κάποιος επιζών (αναγνώστης) ο οποίος «Σαν τεθλιμμένος έστω συγγενής» θα φροντίσει να συντηρήσει, ως επέτειο, την ημερομηνία γέννησης του ποιήματος η οποία, αν και είναι σημαντική για τον ποιητή, είναι ασήμαντη για τους άλλους.

Η εν-ψύχωση του ποιήματος, στο ίδιο ποίημα, ενισχύεται με μια ακόμη μεταφορά, που σχετίζεται με την ιατρική τεχνική, το λεγόμενο «φιλί της ζωής» η οποία εφαρμόζεται σε περιπτώσεις απώλειας των αισθήσεων, προκειμένου αυτές να ανακτηθούν. Εν προκειμένω, η διαδικασία της μελλοντικής ανάγνωσης του ποιήματος εμφανίζεται ως πράξη ανάνηψης από τη λήθη ή ως πράξη αποτελεσματική που μπορεί να λειτουργήσει σωστικά, χαρίζοντας την ευκαιρία «μιας δεύτερης ζωής» στο ποιητικό κείμενο:

Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,

Που αυτό το ποίημα πάει να γεννηθεί

---

484 Το 2042 ο ποιητής θα είναι 89 ετών. Ο δυνητικός αυτο-προσδιορισμός του προσδόκιμου ζωής εμφανίζεται στο έργο δεύτερη φορά, ως στοιχείο αυτοαναφορικό. Στο ποίημα «Μάιος 1993» (ΣΑΠ-Α 268), ποίημα που περιγράφει τη γέννηση του πρώτου του παιδιού, συναντάμε μια λιγότερο αισιόδοξη πρόβλεψη, η οποία αφορούσε το ηλικιακό όριο των σαράντα ετών και είχε ήδη διαψευστεί: «Εντέλει, **παρά πάσαν προσδοκίαν**, ανέτειλε/ Και η δεκάτη έκτη του Μαΐου χίλια εννιακόσια/ ενενήντα τρία: σα να μ' ανέβασε/ Μ' αργοπορία μισής αιωνιότητας/ Υπερηχητικό ασανσέρ στον όροφο σαράντα/ Ενόσ γενέθλιου πύργου».

–Και πριν ακόμα γεννηθεί–  
Αναρωτιέμαι: άραγε  
Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς  
22 Μαρτίου '42 ανήμερα  
–Το ποίημα θα 'ναι τότε ορφανό  
Και κουρασμένο–, άραγε  
Θα υπάρξει κάποιος επιζών που θα σκεφτεί  
Μια τόσο ασήμαντη επέτειο και θ' ανοίξει  
Ετούτη τη σελίδα που διαβάζετε  
Να τη διαβάσει πάλι σιωπηλά  
Χαρίζοντας  
Φιλί μιας δεύτερης ζωής  
Στις τυπωμένες λέξεις –  
'Η ανάβοντας  
Σαν τεθλιμμένος έστω συγγενής  
Κεράκι ενθύμησης  
Στο μυστικό  
Μνημόσυνο  
Μιας γέννησης;

(ΤτΤ-Α 392)

Παρόμοια, στο ποίημα «Σκέψη αισθήματος», τίτλος που ενσωματώνει έκδηλη αντίφαση, το «νεογέννητο» ποίημα είναι στην κούνια-φύλλο (μεταφορά) και εμφανίζει όλες τις αντιδράσεις ενός βρέφους, ενώ ο ποιητής, ως στοργικός πατέρας, σκύβει πάνω του:

Προχτές, Σάββατο πέντε Αυγούστου ενενηταπέντε, γράφτηκαν  
Εδώ, στην Αμοργό, οι σίχοι αυτοί. Και σήμερα Δευτέρα  
σκύβοντας  
Πάνω απ' το φύλλο τού νεογέννητου, να δω  
Πως αναπνέει, πετάγεται

(ΣΑΠ-Α 272)

Το βρέφος-ποίημα, όταν ανδρωθεί θα ακολουθήσει την πορεία ζωής των κοινών θνητών ανθρώπων, θα ενταχθεί μέσα σε μια οικογένεια (προφανώς εννοείται το ποιητικό έργο εν συνόλω), θα περάσουν πολλές εβδομάδες (« Πόσες Δευτέρες πόσα Σάββατα»), τα ονόματα των οποίων (των ημερών) θα επαναλαμβάνονται στο διηνεκές (όπως επαναλαμβάνονται τα ονόματα των απογόνων μιας οικογένειας), προσωποποίηση που υπαινίσσεται τη συνέχιση στο άπειρο της ποιητικής γραφής:

Πόσες Δευτέρες πόσα Σάββατα  
Γενιές εγγόνια και τρισέγγονά τους όλα  
Ίδια ονόματα  
Σε οστεοφυλάκιο Τότε  
Θ' αναπαύονται.

(ΣΑΠ-Α 272)

Τέλος, στο ποίημα «Ο γρίφος του άγραφου», το οποίο ανήκει στην τελευταία συλλογή του ποιητή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), επανέρχεται η έννοια της γέννησης του ποιήματος, μόνο που εδώ το ποίημα λαμβάνει τη μορφή πουλιού και όχι ανθρώπου, καθώς πρόκειται να βγει από αυγό (εκτός αν αναφέρεται σε μωρό ή σε μικρό παιδί, για τα οποία χρησιμοποιείται συχνά η έκφραση «Δεν βγήκε ακόμη απ' τ' αυγό του»): «Τώρα που τούτο εδώ το ποίημα πάει να γεννηθεί/ – Ακόμα δεν ξεμύτισε απ' τ' αυγό του– σκέφτομαι/ Τον άγνωστο αναγνώστη εσένα σκέφτομαι».<sup>485</sup>

### 3. 6. 2. Το ποίημα ως νεκρός

Και από τη γέννηση και την ανάπτυξη, ο κύκλος της ζωής οδηγεί στον θάνατο του ποιήματος. Δύο μεταφορές, που παρουσιάζουν συνάφεια θεματική, συναντώνται σε δύο χρονικά απομακρυσμένα ποιήματα, για να αποδώσουν στο ποίημα την έννοια της σωματοποίησης, δηλαδή του ζωντανού όντος, αυτού που

---

485 (ΘΟΔ-Α 439).

έχει σάρκα και οστά, το οποίο ωστόσο, ως θνητό σώμα, πεθαίνει. Έτσι, στο ποίημα «Ενθάδε» ο ποιητής θα γράψει, κατ' αναλογίαν με το ελεγειακό επίγραμμα του Σιμωνίδη του Κείου «Ὡ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις», ένα ποίημα-επίγραμμα για το ίδιο το ποίημα το οποίο εδώ παρουσιάζεται ξεχασμένο, θαμμένο στο χώμα, με σώμα αλύγιστο και παγερό, όπως αυτό των νεκρών:

Διαβάτη, όσο κι αν πονάει,  
Μην το ξεχνάς:  
Θα ξεχαστείς κι εσύ  
Όπως ξεχνιούνται όλα –  
Όπως κι εσύ σε λίγο θα ξεχάσεις  
Αυτό τ' αλύγιστο  
Το παγερό  
Το δυσανάγνωστο κείμενο  
σώμα.

(ΤτΤ-Α 395)

Παρόμοια, η έννοια της ενσάρκωσης και της «σωματοποίησης» του ποιήματος εμφανίζεται και σ' ένα από τα αποσπάσματα του ποιήματος «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών». Σε αυτό, το ποίημα προσφωνείται ως «Άτυχο», με την ιδέα ότι η ενσώματη-υλική υπόστασή του, δηλαδή ο χώρος που του αναλογεί σε σελίδα/ες μέσα σε ένα ποιητικό βιβλίο αλλά και το βιβλίο ολόκληρο, θα οδηγηθούν στον «θάνατο» ο οποίος εδώ λαμβάνει μια άλλη μορφή, σε σχέση με τις προηγούμενες περιπτώσεις: δεν πρόκειται για θάνατο πνευματικό, με την έννοια της λήθης του ποιήματος αλλά για θάνατο με την έννοια της συντριβής, δηλαδή της καταστροφής, καθώς το ποίημα θα βρει «τραγικό τέλος», όταν θα ριχτεί μες στη χοάνη (μηχάνημα) της ανακύκλωσης που πολτοποιεί όσα βιβλία δεν πουλήθηκαν, ώστε να παραχθεί ανακυκλωμένο χαρτί το οποίο θα χρησιμοποιηθεί εκ νέου ικανοποιώντας άλλες πρακτικές ανάγκες. Στο ποίημα αυτό, εκτός από την έκφραση της αγωνίας του δημιουργού για το μέλλον του έργου του (εδώ η ανακύκλωση, ως πράξη επιθυμητή για την προστασία του περιβάλλοντος, μετασχηματίζεται σε πράξη ανεπιθύμητη και απευκταία) η οποία, με την επιλογή του σχήματος της μεταφοράς,

εμφανίζει μια συγκινησιακή οξύτητα («Θα συνθλιβούν μια μέρα/ Τα οστά σου»), που φτάνει την ποιητική ιδέα στα όρια του τραγικού, παρεισδύουν δύο ακόμη αντιλήψεις: αρχικά, η αναφορά στην έννοια της ανακύκλωσης ακουμπά, υπόρρητα, τόσο στην ιδέα της κύκλιας πορείας των πραγμάτων (βλ. ενότητα «Κύκλια ή κυκλικά ποιήματα ποιητικής») όσο και, σε ιδεολογικό επίπεδο, την έννοια της πρότερης ζωής των πραγμάτων, της πρώτης υλικής τους υπόστασης, με τον τρόπο που αυτή εμφανίζεται, για παράδειγμα, στο ποίημα «Κατοικίδιο δάσος»,<sup>486</sup> όπου τα έπιπλα-πρώην δέντρα πρωταγωνιστούν σε ένα μεταφυσικό επεισόδιο «εξέγερσης», ή με την έννοια της ανακύκλωσης (και ανα-κύκλωσης) της ύλης, στο πλαίσιο μιας σοκαριστικής αλυσίδας θανάτου (κατσαρίδα-σκουλήκι-νεκρό σώμα του ποιητή) στο ποίημα «Η διανομή».<sup>487</sup>

Εκτός όμως από τις δύο προηγούμενες προσεγγίσεις, αξίζει να σταθούμε στο γεγονός της ανακύκλωσης των ποιητικών βιβλίων, και κατά συνέπεια των ποιημάτων και του ποιήματος, πραγματικότητα που εγείρει το εξής ερώτημα; Γιατί το ποίημα (ποιητικό βιβλίο) γίνεται πολτός χαρτιού; Το ερώτημα, αναπόδραστα, θίγει το ζήτημα της χαμηλής επίδρασης του ποιητικού λόγου στο αναγνωστικό κοινό, ζήτημα το οποίο επανέρχεται θεματικά σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής, με την έννοια ότι οι αναγνώστες δεν ενδιαφέρονται για την ποίηση ή δεν την καταλαβαίνουν.<sup>488</sup> Τέλος, το τετράστιχο αυτό ποίημα θα μπορούσε να ιδωθεί και ως ένα ανοιχτό-πειραματικό ποίημα ποιητικής (βλ. αντίστοιχα την ενότητα «"Ανοιχτά" πειραματικά ποιήματα ποιητικής»), με την έννοια ότι ο αναγνώστης θα μπορούσε

---

486 «Στο δροσερό σαλόνι σας θροίξει ένα δάσος./ Αυτά τα έπιπλα που ακούτε ν' ανασαίνουν/ Φυλάνε ακόμα ενστικτώδη φτερωτά/ Μεσ στα φυλλάματα [..]» (ΘΝΘ-Α 213). Περισσότερα για την έννοια της μεταστοιχείωσης στο ποίημα βλ. Μακρίδου, 2022: 699-701.

487 (ΤτΤ-Α 346-347).

488 Βλ. ποίημα «Ο άσωτος» (ΘΝΘ-Α 176), όπου τα ποιήματα εμφανίζονται ως φτωχή κληρονομιά («Θα πάρω έπειτα τους δρόμους/ Μ' εκατομμύρια ποιήματα/ Σκορπίζοντας στους τίμιους συμπολίτες μου/ Την αναπάντεχη κληρονομιά της φτώχειας») στο ποίημα «Οργανική μουσική» (ΣΑΠ-Α 258), η μουσική, ως αλληγορία της ποίησης, δεν γίνεται κατανοητή («Με βιάθητε./ Γεννήθηκα σε χώρα μουσικών/ Που δεν νογάει κανείς τους από νότες»), στο ποίημα «Λεξιμαγειρίες» (ΣΕ-Α 107) ο ποιητικός λόγος δεν βρίσκει ευήκοα ώτα αλλά γρανιτένια («Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών/ Ηχώ των ήχων/ Σε γρανιτίνο αυτί»), ενώ στο ποίημα «Η παρακμή» (ΣΕ-Α 110) υπάρχει η ομολογία: «Αν γράφω ποιήματα είναι γιατί το ξέρω/ Όλα τ' αλφάβητα του κόσμου έχουσε λιώσει/ Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει/ Οι μέρες το κουτσό τους πόδι μου χτυπάει την πόρτα/ Το λυσσασμένο σάλιο τους το γυάλινό τους γέλιο/ Και τα ποιήματα/ Τ' ασημικό που δε θα το πουλήσω/ – Ποιός τ' αγόραζε;». Δυνητικά, οι αναφορές που εντοπίζονται στα ποιήματα ποιητικής σχετικά με τους αναγνώστες που δεν επιλέγουν την ποίηση ως ανάγνωσμα ή που δεν την κατανοούν, θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια ακόμη κατηγορία αναγνωστών, δίπλα στους επαρκείς αναγνώστες της ποίησης (βλ. ενότητα «Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία»).

να το επεκτείνει, προσθέτοντας τη δική του συνέχεια, για το ποιες μπορεί να είναι οι μεταγενέστερες χρήσεις του χαρτιού που προήλθε από την πολτοποίηση του ποιήματος και, υπό αυτήν τη συνθήκη, το ποίημα δύναται να λειτουργήσει ως άσκηση δημιουργικής γραφής. Παραθέτουμε το ποίημα:

Άτυχο ποίημα –

Σε ποιον πολτό ανακύκλωσης

Θα συνθλιβούν μια μέρα

Τα οστά σου.

(ΘΟΔ-Α 440)



Πέμπτο Κεφάλαιο: Τα Ποιητικά υλικά: Οι λέξεις και οι σίχοι

## 1. Η λέξη και οι λέξεις

«Η λέξη: ένα φύσημα/ Μια ευγενέστερη μορφή/ Του μηδενός»

Η σχέση κάθε ποιητή με τη λέξη και τις λέξεις, από τη στιγμή της ανάσυσσής τους μέσα από τον όλβο τις παραδεδομένης γλώσσας μέχρι την επιλογή και την τοποθέτησή τους εντός του κειμενικού χώρου του ποιήματος, αποτελεί μια διαδικασία «ύφανσης», που θυμίζει την άποψη του Godden την οποία και παραθέτουμε εδώ ως ευρηματική ως προς το στοιχείο της ομοιότητας που υποδεικνύει. Γράφει ο Godden:

Αν τα βιβλία ήταν περσικά χαλιά κι ήθελε κανείς να εκτιμήσει την αξία τους, δεν θα κοιτούσε μόνο την επιφάνεια, το σχέδιο και τους χρωματισμούς αλλά θα τα γύριζε απ' την πίσω πλευρά και θα εξέταζε τους κόμπους, γιατί αυτοί καθορίζουν την αντοχή, τη διάρκεια ζωής και το σφρίγος. Το αντίστοιχο στα βιβλία είναι οι λέξεις: πρέπει να υφανθούν, να δεθούν σ' ένα ενιαίο σύνολο. Κι όπως ένα πολύτιμο χαλί έχει ένα ξεχωριστό σχέδιο, έτσι κι ένα καλογραμμένο βιβλίο πρέπει να διέπεται από έναν ιδιαίτερο ρυθμό, που χαρακτηρίζει το ύφος του συγγραφέα. Αυτή είναι μια ουσιώδης αρετή.<sup>489</sup>

Εν προκειμένω, σε ό,τι αφορά στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, η «ύφανση» των λέξεων, οι λέξεις αυτές καθαυτές, δεν αποτελούν απλώς το μέσον λεκτικοποίησης του άρρητου, έκφρασης, καταγραφής και κατάθεσης της ποιητικής ιδέας, αλλά διαδραματίζουν σημαίνοντα ρόλο, καθώς παύουν να αποτελούν απλά εργαλεία και γίνονται αντικείμενο-θέμα του ποιητικού λόγου, στοιχείο που αφενός συνάπτεται με εμπεδωμένες και επαναλαμβανόμενες ιδεολογικές σταθερές περί της ποιητικής τέχνης, και αφετέρου εξυφαίνεται μέσω μιας σειράς αναπαραστάσεων (έμψυχων, άψυχων-ένυλων ή οπτικοχηητικών). Αν λοιπόν, όπως γράφει, ο Pound, «ο καλός συγγραφέας επιλέγει τις λέξεις του για το νόημά τους, αλλά το νόημα αυτό δεν είναι αποκομμένο και ξεκάθαρο, όπως η κίνηση ενός πιονιού στο σκάκι, έρχεται μαζί με τις ρίζες του, με τις διασυνδέσεις του, με το πώς και το πού χρησιμοποιείται κατά κανόνα ή πότε χρησιμοποιήθηκε με τρόπο έξοχο

---

489 Godden, 1993:738.

και αξιομνημόνευτο»,<sup>490</sup> εν προκειμένω οι λέξεις, πέρα από το εκφραστικό αποτύπωμα του ποιητικού λόγου, δεν υπηρετούν απλώς το εκπεμπόμενο νόημα αλλά συμπληρώνουν, ως υλικά δόμησης του ποιήματος, τις θεματικές στοχεύσεις που ανιχνεύονται μέσα στην εν λόγω κατηγορία ποιημάτων. Και οι λέξεις του Φωστιέρη, άλλοτε είναι μαύρες ή βιάφονται μαύρες («Το μαύρο είν' οι λέξεις/ Που πέσανε η μια πάνω στην άλλη»,<sup>491</sup> ή «Μαύρο ψωμί/ Με μαύρο αλεύρι – αναρωτήθηκε άραγε κανείς/ Γιατί στο τύπωμα βγαίνουν οι λέξεις/ Μαύρες;»,<sup>492</sup> άλλοτε είναι ξύλινες ή τσιμεντένιες, υγρές ή στερεές. Η πρωτεϊκότητα των λέξεων αντανακλά πρωτίστως το συγγραφικό ενδιαφέρον και τη μέριμνα του ποιητή ο οποίος επικεντρώνεται θεματικά στη λέξη και στις λέξεις, τις τοποθετεί ακόμη και σε τίτλους ποιημάτων (ας θυμηθούμε και τον τίτλο του περιοδικού του οποίου για δεκαετίες ήταν συνεκδότης και διευθυντής: *Η Λέξη*), κάτι που αντανακλά την κεφαλαιώδη σημασία που αποδίδει σε αυτό το στοιχείο του ποιητικού λόγου, ενώ, σε ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, η στροφή από το όλον (ποίηση) προς το μέρος (το ποίημα και τα υλικά από τα οποία αυτό δομείται), αντανακλά το ενδιαφέρον του δημιουργού για τα επιμέρους, με τα οποία χτίζεται το ποιητικό κείμενο.

## 1. 2. Οι λέξεις ως στερεό σώμα

Από την ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση των ποιημάτων ποιητικής γίνεται αντιληπτό ότι, με κυρίαρχο το σχήμα της μεταφοράς, ο ποιητής αποδίδει στις λέξεις ιδιότητες στερεών σωμάτων – ή στερεών σωμάτων που μετατρέπονται σε υγρά ή αέρια. Το γεγονός αυτό συνιστά μια ιδιότυπη «φυσική» τού ποιητικού λόγου που ερείδεται στην παρατήρηση του περιβάλλοντος κόσμου και

---

490 Πάουντ, 2016: 46.

491 (ΣΕ-Α 39).

492 (ΣΑΠ-Α 225). Ο ποιητής (Φωστιέρης, 2014) θα μιλήσει σε συνέντευξή του στον Β. Χατζηβσιλείου για το μαύρο των λέξεων: «Οι λέξεις στο χαρτί τυπώνονται μαύρες γιατί πενθούν τη μέγιστη απώλεια και ομολογούν τη μέγιστη αδυναμία. Την απώλεια της αληθινής, της τρέχουσας ζωής, και την αδυναμία τους να την αναπληρώσουν. Αυτό που εκπίπτει είναι πολύτιμο, και βρίσκεται έξω από τη γλώσσα. Το πένθος της έκπτωσης είναι η γλώσσα. Το μνημείο του πένθους είναι το ποίημα».

συνυφαίνεται με την κυρίαρχη, ομολογουμένως φιλοσοφικής τάξεως, θεωρία της ύλης και των ποικίλων μετατροπών της.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η αναζήτηση της πραγματικής ουσίας των εννοιών στον πυρήνα των λέξεων του ποιήματος και όχι στο ηχητικό τους περίβλημα ή στην εντύπωση που αυτές παράγουν, τις καθιστά ένυλα αντικείμενα, περιβαλλόμενα από σκληρό κέλυφος, σώματα στερεά που για να σπάσουν απαιτείται η χρήση σφυριού. Η διαδικασία αυτή, ως ενέργεια κοπιώδης, παραπέμπει στη γενικότερη επιμονή για την κατάκτηση της ουσίας των εννοιών που κρύβονται μέσα στις λέξεις και όχι στην επιφανειακή τους χρήση, στοιχείο που εμμέσως αποτελεί πλάγια μομφή προς τον γλωσσοκεντρισμό, αλλά και μομφή που κατευθύνεται σε πρακτικές σύνθεσης του ποιητικού λόγου οι οποίες, στο όνομα του εντυπωσιασμού, μεταβάλλουν την ποίηση «σε κηπάριο αναίτιων παραδοξολογιών ή σε χώρο επίδειξης γλωσσικών ζογκλερισμών»:<sup>493</sup>

Σπάω με σφυρί τις λέξεις του

Και βρίσκω μέσα τους τη φύση απ' την αρχή:

Δικιά μου

Αυθύπαρκτη

Απόρθητη

Παρθένα.

(ΔΤΣ-Α 159)

Η ασωτία, ως ασύνετη συμπεριφορά, συνδέεται στο ποίημα «Ο άσωτος» με την υλική υπόσταση των λέξεων, οι οποίες είναι επίχρυσες, δηλαδή επενδυμένες με χρυσό (δεν είναι όμως από καθαρό χρυσάφι), και θα λειτουργήσουν ως τα «νομίσματα» με τα οποία ο ποιητής θα ρευστοποιήσει ή θα διασπαθίσει την ποιητική του περιουσία: «Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες/ Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα/ Στα θησαυροφυλάκια του στήθους». Η ασωτία του ποιητή, επανέρχεται στο ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας», όπου καταδικάζεται

---

493 Παράλληλα, η υπονόμηση, κατάκριση και διακωμώδηση των λεγόμενων «ποιητικών λέξεων» διαφαίνεται και στο ποίημα «Το γρανάζι»: «Μη θεωρηθώ/ Κάνας λειψός αλαφροϊσκιωτος/ Ή (λέξη ωραία μα πολύ ποιητική)/ Νεραϊδοπαρμένος» (ΤτΤ-Α 342).

άμεσα, ως δυσλειτουργική και μάταιη, η πλήρης και εφ' όρου ζωής αμετακίνητη προσήλωση των ποιητών στην προσπάθεια ανεύρεσης των κατάλληλων λέξεων («Χαμένοι σε μian έρημο από λέξεις»), με τις οποίες θα δομήσουν τον ποιητικό λόγο:

Τι άπληστοι

Σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι

Μες στη φιλαργυρία μας. Ποιος θα πιστέψει άραγε

Πως σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί

Χαμένοι σε μian έρημο από λέξεις.

(ΘΝΘ-Α 177)

Στο ίδιο θεματικό πλαίσιο, το πεζόμορφο ποίημα «Ο ήχος των λέξεων» διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα νοηματικής πρόσληψης. Εν πρώτοις η εικονοποιία του ποιήματος οικειοποιείται την εικόνα διακοσμητικών αντικειμένων, γνωστών και ως mobiles, μεταλλικών ή ξύλινων, που κρέμονται συνήθως από την οροφή και τα οποία με το θρόισμα του αέρα παράγουν ποικίλους ήχους. Εδώ, τη θέση των διακοσμητικών αυτών αντικειμένων λαμβάνουν οι λέξεις του ποιητή («Οι λέξεις μου») οι οποίες εμφανίζονται να είναι φτιαγμένες από το άκαμπτο υλικό του ξύλου, και τις οποίες ο ποιητής τις βάφει μαύρες («Τις βάφω μαύρες, τις κρεμάω με προσοχή απ' το ταβάνι», χρώμα βαφής που παραπέμπει στο σκοτεινό στοιχείο της ποίησης, ενώ ο στίχος αυτός εμφανίζεται και ως ενδοκειμενική σύναψη με το ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος», χώρος του οποίου είναι το λιθογραφείο («Γιατί στο τύπωμα βγαίνουν οι λέξεις/ Μαύρες;»)).

Το ποίημα θα μπορούσε, σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνευτικής πρόσληψης, να ιδωθεί ως εκτεταμένη μεταφορά της ποιητικής τέχνης (που αγγίζει τα όρια της αλληγορίας): η ποιητική γραφή υπό την επίδραση εξωτερικών και επικαιρικών παραγόντων («ο αέρας των ημερών περνάει απ' τα παράθυρα»), αναδιαμορφώνεται, ακολουθώντας νέα εκφραστικά μονοπάτια και μετασχηματίζοντας τους παλαιούς τρόπους συγγραφής. Η επίδραση αυτή ενδέχεται να είναι συγκρουσιακή («Καμιά φορά χτυπιούνται μεταξύ τους, και τότε βγαίνουν ήχοι αναπάντεχοι»), ενώ, ως αποτέλεσμα της σύγκρουσης, εμφανίζεται η παραγωγή

νεωτερικών τρόπων δόμησης του ποιητικού λόγου, μια νέα ποιητική πραγματικότητα η οποία στηρίζεται σε οξύμωρες ή απροσδόκητες χρήσεις των λέξεων:

Οι λέξεις μου είναι ξύλινες. Τις βιάφω μαύρες, τις κρεμάω με προσοχή απ' το ταβάνι. Ο αέρας των ημερών περνάει απ' τα παράθυρα, κουνώντας τις αδέξια. Έξω και μέσα στο δωμάτιο είναι νύχτα, ακούω μόνο το νωθρό τους θρόισμα καθώς στριφογυρνάνε. Καμιά φορά χτυπιούνται μεταξύ τους, και τότε βγαίνουν ήχοι αναπάντεχοι: καμπάνα σε κωμόπολη που απλώνεται φωτιά – ρόγχος αρρώστου που του τρώει ο χρόνος το λαρύγγι – βιολί από τα νύχια ενός πουλιού – έκρηξη σ' εργοστάσιο με τέσσερις νεκρούς κι εξήντα τραυματίες – πιστόλι να εκλιπαρεί – γέλιο να κλαίει.

(ΘΝΘ-Α 180)

Ξύλινες είναι οι λέξεις και στο ποίημα «Αρχή ασοφίας», αλλά και τσιμεντένιες, με τη χρήση του τσιμέντου να παραπέμπει μετωνυμικά τόσο στην έννοια της κατασκευής όσο και της ακαμψίας. Ωστόσο, η απόδοση υλικών διαστάσεων στις λέξεις εξυπηρετεί, εν προκειμένω, την ποιητική ιδεολογία (η οποία συμπίπτει εδώ με τη γνωστή ρήση του Αντισθένη, έστω και με την τροποποίηση της λέξεως «σοφία» σε «ασοφία»), που θεωρεί τις λέξεις ως ειρκτή των ονομάτων, ένα είδος ιδιότυπης τυραννίας, τις λέξεις ως απεικασματα των εννοιών, των ιδεών και των πραγμάτων, αντί για τα ίδια τα πράγματα.

Απόκαμα

Να κατοικώ σε λέξεις τσιμεντένιες

Να 'χω επίπλωση από λέξεις

ξύλου. Να ερωτεύομαι από έρωτα. Και να μεθώ

Μονάχα με μεθύσι.

(ΣΑΠ-Α 228)

Μετά τα άκαμπτα υλικά του ξύλου και του τσιμέντου οι λέξεις λαμβάνουν την υφή

λιγότερο σκληρών υλικών. Εν προκειμένω, γίνονται χοντρά σχοινιά αναρρίχησης (πλεξούδες) τα οποία χρησιμοποίησε ο ποιητής, για να πιαστεί και «ν' ανεβεί», ενώ το μέσο αναρρίχησης μετατρέπεται αμέσως σε αντικείμενο αυτοσαρκασμού και ειρωνείας, με έκδηλες και εδώ τις διαστάσεις απομυθοποίησης του συγγραφικού εαυτού:

Δεν μ' άφησε να σε περιφρονήσω όσο σου άξιζε  
Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες  
Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς  
Μ' ακροβασίες γελοίες, αφού το ήξερες  
Πως ένα δίχτυ αόρατο θα ψάρευε  
Ό,τι αν γινότανε  
Τον κίνδυνο της πτώσης σου.

(ΣΑΠ-Α 259)

Στο ποίημα «Η σάρκα του χρόνου» το υλικό των λέξεων δηλώνεται έμμεσα: Οι λέξεις εδώ μπορεί να είναι κατασκευασμένες από ξύλο, όπως συμβαίνει με την κατασκευή ενός συρταριού ή ενός ντουλαπιού ή μιας πόρτας, γιατί οι λέξεις είναι πόρτες, συρτάρια, ντουλάπια που κλειδώνουν και ξεκλειδώνουν με τη χρήση του κατάλληλου συναισθήματος, που θα λειτουργήσει ως κλειδί και θα επιτρέψει την είσοδο στην ουσία των εννοιών που βρίσκονται στο βάθος καλά κρυμμένα:

(Ποια σκέψη μπόρεσε ποτέ  
Να ξεδιαλύνει  
Ός το μεδούλι του  
Ένα στίχο;  
Ποιο αίσθημα  
Να ξεκλειδώσει επάξια  
Μια λέξη; / Ανάστροφα,  
Η απορία μοιάζει αρκούντως  
Παιδική).

(ΘΟΔ-Α 422)

### 1. 2. 1. Η τήξη των λέξεων

Σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής η έννοια της στερεής υλικής υπόστασης των λέξεων εμφανίζεται αντίστροφα, μέσω της ιδιότητάς τους να «λιώνουν», καθώς, ως «στερεά σώματα», ενίοτε υπόκεινται σε διαδικασία τήξης που μετασχηματίζει την υλική τους υπόσταση υπό την επίδραση ενός εξωτερικού παράγοντα. Οι παράγοντες-εναύσματα της υλικής μεταβολής των λέξεων άλλοτε είναι η παροχή θερμότητας (φωτιά), άλλοτε το νερό ή ακόμη και ένα αντικείμενο, το οποίο πολτοποιεί τις λέξεις. Με σημείο αναφοράς τις αναπαραστάσεις της λέξης και των λέξεων σε συνθήκες τήξης, η οποία χωρίς αμφιβολία συγκροτεί μια ιδιότυπη «φυσική» του ποιητικού λόγου, διακρίνονται τέσσερις περιπτώσεις ποιημάτων ποιητικής.

Στο ποίημα «Πρώτες λιώνουν οι λέξεις», ο χρόνος τήξης των λέξεων εξομοιώνεται με το σχεδόν στιγμιαίο λιώσιμο της ζάχαρης στο νερό, ενώ ο χρόνος αυτός συγκρίνεται με το λιώσιμο του νεκρού σώματος στο χώμα που χρειάζεται τρία χρόνια. Έτσι εμφανίζεται υπόρρητα η έννοια του θανάτου και της επερχόμενης λήθης:

Ποτέ δεν ήτανε γλυκές  
Όμως σαν ζάχαρη  
σε μια γουλιά νερό  
Λιώσαν οι λέξεις.

Και ούτε τρία δευτερόλεπτα  
Δεν χρειάστηκαν.

Πού τρία χρόνια.

(ΠΛ-Α 293)

Στο ποίημα «Λεξιμαγείες», οι λέξεις συνθλίβονται από ένα κουτάλι (εξωτερικό αντικείμενο) και γίνονται ρευστό ρόφημα: «Λιώνω τις λέξεις με το



κουτάλι/ Φτύνω τη μία ρουφώ την άλλη». <sup>494</sup> Παρόμοια, στο ποίημα «Πρωθύστερο», οι λέξεις λιώνουν αυτή τη φορά στο στόμα του ποιητή ως στερεά τροφή που υπόκειται σε διαδικασία μάσησης, πράξη που συνδέεται με τη λήθη της μίας και σημαντικής λέξης που ζητά εναγωνίως να θυμηθεί ο ποιητής:

Σ' είκοσι χρόνια πρέπει να 'χω πει

Τη λέξη που μου είπε

Ή του την είπα δεν θυμάμαι

Που έλιωσε

Στο στόμα μου πριν του την πω

(ΣΕ-Α 75)

Τέλος, στο ποίημα «Η λεωφόρος», οι λέξεις λιώνουν, λόγω της παρουσίας υψηλών θερμοκρασιών, όπως συμβαίνει με τα μεταλλεύματα στην υψικάμινο. Η σκέψη του ποιητή αναλαμβάνει ρόλο υψικάμινου υποβάλλοντας τις λέξεις σε μια διαδικασία χύτευσης: «Μέσα μου νιώθω λιώνουνε οι λέξεις σε ψηλή φωτιά/ Οι μέρες που περάσανε μέσα μου λιώνουν». <sup>495</sup>

### 1. 3. Καιγόμενες λέξεις-πυρίκαυστοι σίχοι

Οι καιγόμενες λέξεις εμπίπτουν σε ένα γενικότερο πλαίσιο φιλοσοφικής σύνδεσης του ποιητικού λόγου με το στοιχείο της φωτιάς, ως ξεκάθαρο εμπεδόκλειο σήμα, που λαμβάνει άλλοτε ρητές όψεις και άλλοτε υπονοούμενες. Στη βάση ωστόσο της ποιητικής προσπάθειας βρίσκεται ο ευσεβής πόθος του ποιητή οι λέξεις των ποιημάτων του να είναι φλογερές και να λειτουργούν ως αντίβαρο στην αντικειμενική ζωή. Για το ζήτημα αυτό ο ποιητής τοποθετείται σε συνέντευξή του:

---

494 (ΣΕ-Α 107).

495 (ΣΕ-Α 62).

Η τέχνη, εν προκειμένω η ποίηση, ξαναγεννά τη ζωή μέσα από μια τρομερή πολλαπλότητα αντινομιών και ενίοτε η αναρχίζουσα αυτή διάθεση παραπέμπει σε έναν αντιπολιτευτικό διάλογο, καθώς [...] η κυβέρνηση της “αντικειμενικής ζωής” είναι μια αμείλικτη, κωφάλαλη δικτατορία. Η αντιπολίτευση της τέχνης το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να βάζει αυτοσχέδιους εκρηκτικούς μηχανισμούς και να μοιράζει φλογερές προκηρύξεις – που συγκινούνε φυσικά τους σπαδούς της.<sup>496</sup>

Έτσι, στο ποίημα «Σημειώσεις για την αυριανή ημέρα», ποίημα που παραπέμπει σε ημερολόγιο προγραμματισμού μελλοντικών ενεργειών, το στοιχείο της καύσης των λέξεων συνδέεται μεταφορικά με τη διαδικασία απώθησης των ερπετών, ενώ οι λέξεις θα καούν με τον τρόπο που καίγονται τα λάστιχα των αυτοκινήτων για παρόμοιο σκοπό: «Ν’ ανάψω ποιήματα, να κάψω λέξεις, να διώξω το αδηφάγο φίδι που έρχεται. Και που συρίζει».<sup>497</sup> Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως οι λέξεις λαμβάνουν τη μορφή σταχυών που πρέπει να καούν για να ευοδωθεί η συγγραφή του ποιήματος. Ο ποιητής θα εφαρμόσει, συμβολικά και μεταφορικά, την τακτική της «καμένης γης» για να φτάσει στο συγγραφικό ζητούμενο, όπως αυτή εμφανίζεται στο ποίημα «Το ποίημα», τακτική που λαμβάνει τον χαρακτήρα συγγραφικής οδηγίας με παραλήπτες όλους τους αναγνώστες, ή μάλλον τον «αναγνώστη δυνάμει ποιητή» (βλ. αντίστοιχη ενότητα): «[το ποίημα] Καίγοντας λέξεις διασχίζει στέπες».<sup>498</sup> Εδώ η μετοχή «καίγοντας»<sup>499</sup>, σε μια αντικειμενική απόδοση, θα μπορούσε να λάβει την έννοια τού σχίζοντας ή του καταστρέφοντας, στοιχείο που συνάπτεται με την αντίληψη ότι η συγγραφή ενός ποιήματος περνάει από ποικίλα στάδια καταστροφής και ανα-συγγραφής, ενώ πολλές φορές τα γραπτά πρέπει να σχίζονται και να ξαναγράφονται μέχρι να βρεθούν οι κατάλληλες λέξεις που θα αποδώσουν λυσιτελέστερα την ποιητική ιδέα.

Ωστόσο, οι λέξεις δεν δημιουργούνται από κενό αλλά από φθόγγους, και οι φθόγγοι συγκροτούν το αλφάβητο. Στο ποίημα «Ο πυρήνας του νοήματος», ποίημα

---

496 Βλ. Φωστιέρης, 1979: 3.

497 (ΘΝΘ-Α 200).

498 (ΣΕ-Α 111).

499 (ΣΕ-Α 108).

με διάχυτη κοσμολογική θεματική στόχευση, ο αναγνώστης παρακολουθεί την Big Bang εκδοχή σχηματισμού της γλώσσας, ενώ από την έκρηξη (έμμεσο στοιχείο της φωτιάς) οι λέξεις εμφανίζονται ως «πύρινα κομμάτια» που σκορπίζονται στο σύμπαν:

Μέσα στον ύπνο μου άκουσα  
Θα 'μουν ακόμη αγέννητος  
Την έκρηξη του αλφαβήτου που έσπερνε  
Τα πύρινα κομμάτια  
Ενός πυρήνα νοήματος,  
Ν' ανάβουν γύρω εκατοντάδες  
Γαλαξίες με λέξεις.

(ΘΟΔ-Α 403)

Από τις καιγόμενες λέξεις μεταβαίνουμε στους εμπρηστικούς στίχους. Στο «Εμπρηστικό ποίημα», οι στίχοι εμφανίζονται με προθέσεις εμπρηστικές και με ευδιάκριτη την επιθυμία ανατροπής του ποιητικού κατεστημένου, στοιχείο που εμφανίζει την πρόθεση ενός ισχυρού ποιητικού αντιλόγου που θα λειτουργήσει ως αντίβαρο στην ακαμψία και τον συντηρητισμό της υπάρχουσας ποιητικής παράδοσης:

Άκου βαθιά τη φωνή των φλεβών μας·  
Σφαίρες κυκλοφορούν στο αίμα  
Κι εκπυρσοκροτήσεις σ' ένα μέλλον άδηλο  
Που σφίγγεται πίσω απ' τα κάγκελα του θυμωμένου χρόνου.  
Λέω: ν' ανοίξουμε τη στρόφιγγα  
Κι οι μεθυσμένοι στίχοι μας να γίνουν το στουπί<sup>500</sup>  
Για μια πυρκαϊά στα παράνομα στέκια

---

500 Ομοίως, το ουσιαστικό **στουπί** –από το αρχαίο στυππεῖον, που σήμαινε υφαντική ύλη– χρησιμοποιείται αμφίσημα, για να δηλώσει αφενός την ύλη για την πρόκληση εμπρησμού και αφετέρου την κατάσταση μέθης, σύμφωνα με τη λαϊκή έκφραση «έγινα στουπί στο μεθύσι», τη στιγμή κατά την οποία ο αναγνώστης του ποιήματος γίνεται μάρτυρας μιας εικόνας αλυσιδωτών εκρήξεων, που λαμβάνουν χώρα όχι μόνο «σ' ένα μέλλον άδηλο» αλλά και στο εσωτερικό των φλεβών, καθώς «Σφαίρες κυκλοφορούν στο αίμα» – κρυπτική περίφραση των αιμοσφαιρίων. Βλ. Μακρίδου, 2021ε:78.

Στους δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος,

(ΣΕ-Α 57)

Με τον καπνό, έμμεση αναφορά, στη φωτιά, συνδέεται ο στίχος του ποιήματος (10) της *Ποίησης μες στην Ποίηση* («Τέσσερις πέντε σίχοι που καπνίζουν»), καθώς στο ποίημα η εικόνα του ποιήματος ομοιάζει με κτήριο που ερειπώθηκε από τη φωτιά, ενώ οι σίχοι του ποιήματος που καπνίζουν ανακαλούν και τα υπολείμματα μιας ατελούς καύσης.<sup>501</sup>

#### 1. 4. Λέξεις υγρές

Προχωρώντας στα επόμενα στοιχεία της φύσης (τα τέσσερα εμπεδόκλεια ριζώματα) συναντάμε το νερό. Η απόδοση στις λέξεις του ποιήματος ιδιοτήτων υγρών σωμάτων γίνεται εμφανής από την πρώιμη ποιητική συλλογή του ποιητή *Ποίηση μες στην Ποίηση*. Έτσι, στο ποίημα (11) οι λέξεις του ποιήματος αποκτούν τις ιδιότητες του νερού που υπάρχει σε σιντριβάνι και ακολουθεί ανοδική και καθοδική πορεία (βλ. «Το ποίημα ως υγρό/ρευστό σώμα» και «Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής»), ομοιότητα που σχετίζεται με τις υφέσεις ή τις «εξάρσεις» του ποιητικού λόγου: «Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα/ [...] Οι λέξεις του τινάζονται ψηλά και ξαναπέφτουνε».<sup>502</sup>

Η απόδοση στις λέξεις ιδιοτήτων υγρών σωμάτων συναντάται και στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου», στο οποίο οι λέξεις γίνονται «γαργάρες», λέξη που παραπέμπει στις *Συμβουλές σ' ένα νέο ποιητή* του Μ. Ζακόμπ:<sup>503</sup> «Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε/ Γαργάρες από λέξεις», ενώ στο ολιγόστιχο ποίημα «Η ποίηση» οι λέξεις γίνονται ελιξήριο, δηλαδή υγρό παρασκεύασμα των αλχημιστών με ευεργετικές ιδιότητες, επιλογή που, όπως εξηγήσαμε και στην ενότητα «Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής», παραπέμπει είτε στην εικόνα «ποιητικού εργαστηρίου», χώρου όπου δοκιμάζονται οι λέξεις, είτε επιλέγεται, για

---

501 Βλ. Ο ποιητής (1979: 3) σε συνέντευξή του αναφέρεται στο μοτίβο της φωτιάς: «Η λέξη, ο στίχος, το ποίημα είναι η ύλη που μένει από την καιόμενη ανθρώπινη ουσία, είναι το απομεινάρι από μια ατελή καύση – και, ίσως γι' αυτό, τις περισσότερες φορές είναι κατάμαυρο και βγάζει αποπνικτικούς καπνούς (“τέσσερις-πέντε σίχοι που καπνίζουν”）」.

502 (ΠΜΠ-Α 127).

503 Βλ. Ζακόμπ, 1984: 26. «Ν' αγαπάτε τις λέξεις. Ν' αγαπήσετε μια λέξη. Να την επαναλαμβάνετε, να κάνετε γαργάρα μ' αυτήν. Όπως ο ζωγράφος αγαπάει μια γραμμή, ένα σχήμα, ένα χρώμα».

να τονίσει την έννοια της πνευματικής ωφέλειας που μπορεί να αποδώσει η ανάγνωση του ποιητικού λόγου: «Μεταφορές παρομοιώσεις κρέμονται/ Σαν τάματα. Προσθέτω μία:/ Ελιξίριο λέξεων».<sup>504</sup> Τέλος, σε ό,τι αφορά τα υγρά, οι λέξεις ταυτίζονται μετωνυμικά με το μεδούλι, στοιχείο που παραπέμπει στην ουσία των πραγμάτων: «Αυτό στ' αλήθεια είναι κοινό!/ Με το ρευστό των λέξεων στα κόκκαλά του», ενώ σε μια μόνο περίπτωση παρατηρείται ο μετασχηματισμός του υγρού σώματος των λέξεων σε αέρια μορφή, επιλογή που συμπληρώνει τη γενικότερη «φυσική» των ποιημάτων ποιητικής:

Γκροτέσκο αντίγραφο ενός κόσμου αληθινού  
Που πύρωσε απ' τη θέρμη των αισθήσεων  
Κόρωσε  
Και ξαφνικά

εξατμίστηκε

σε λέξεις.

(ΤτΤ-Α 390)

#### 1. 5. Η πανίδα και η χλωρίδα των λέξεων

*Να είστε προσεχτικοί με τις  
λέξεις,  
ακόμα και με τις θαυματουργές.*

A. Sexton, *The Awful Rowing Toward God* (1975)<sup>505</sup>

Οι αναπαραστάσεις των λέξεων ως έμβιων όντων της πανίδας είναι περιορισμένη και εντοπίζεται σε δύο ποιήματα ποιητικής. Στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Η γλώσσα της φωτιάς» οι λέξεις λαμβάνουν τη μορφή τρωκτικών, ονομασία εν πολλοίς απαξιωτική. Η εξίσωση των λέξεων με τα ειδικά τρωκτικά

---

504 (ΤτΤ-Α 387).

505 Sexton, 2021: 207.

στοχεύει στην ανάδειξη της τυραννίας ή της καταστροφής που αυτές επιβάλλουν στην έκφραση, με την έννοια ότι θέτουν ασφυκτικά όρια εντός των οποίων παρεμποδίζεται η απόδοση της έκτασης των αισθημάτων και των σκέψεων. Υπό μία άποψη, η αντίληψη αυτή παραπέμπει εμμέσως στην αποφθεγματικής αξίας φράση του Widgestain «τα όρια της γλώσσας είναι τα όρια του κόσμου», με τον κόσμο εδώ να συρρικνώνεται μέσα στα συντακτικά όρια των λέξεων: «Και τρωκτικά οι λέξεις βγήκαν να καταβροχθίσουνε το/ Χόρτο απ' τις καρδιές που ακόμα δε μαράθηκαν».

Σε αντίθεση με την παραπάνω αντίληψη, ο κόσμος, αν διαλυθούν οι λέξεις, καταστρέφεται και αποσυντίθεται. Στο ποίημα «Διάλυση» ο διάβολος, ως εκπρόσωπος του κακού, αναλαμβάνει το έργο της διάλυσης σκοτώνοντας τις λέξεις με τον τρόπο με τον οποίο ένας ψαράς ψαρεύει, άρα σκοτώνει, τις πέστροφες ή άλλα αφρόψαρα. Οι λέξεις, λοιπόν, σαν πέστροφες, πετάγονται στον αφρό και ο διάβολος τις «Ξεκοιλιάζει»: «Μια-μια οι λέξεις βγαίνουν στον αφρό/ Κι εκείνος/ Με τ' ακοίμητο καμάκι/ Ξεκοιλιάζει».<sup>506</sup>

Παραμένοντας στον χώρο της φύσης η οποία τροφοδοτεί με αναπαραστάσεις τον ποιητικό λόγο του Αντώνη Φωστιέρη, οι λέξεις γίνονται ρόδι, ανθοί λουλουδιών και φύλλα δέντρων, ιδιότητες που προέρχονται από τον χώρο της πανίδας. Πιο συγκεκριμένα, στο ποίημα (1) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977) οι λέξεις εμφανίζονται σαν ρόδι που σκάει στα σκαλιά (για το καλό) και σκορπίζεται: «Αυτές οι λέξεις σκάσανε σα ρόδι/ Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται», ενώ στο ποίημα «Η δολιότητα της άνθισης» οι λέξεις παρουσιάζονται, μέσα από την αντιθετική σύζευξη του καλού και του κακού («θλιβερούς ανθούς»), ως στοιχεία δόλια που μπορεί να συμπαρασύρουν τον γράφοντα με την απατηλή τους ωραιότητα:

Κοιτάω με περιέργεια –σπασμένη απ' τη συνήθεια–  
Τους θλιβερούς ανθούς των λέξεων ·  
Καθώς την άνοιξη που φουρτουνιάζει η φύση  
Και λάμπουν οι αφροί των λουλουδιών  
Στα λιγωμένα πέλαγα των κήπων.

---

506 (ΔΤΣ-Α 157).

Τέλος, στο ποίημα «Υλικά οικοδομών - Υλικά κατεδαφίσεων», οι λέξεις που στερούνται ισχυρού περιεχομένου κρέμονται σαν μαραμένα φύλλα στα χαρτιά, στοιχείο που εμφανίζεται, όπως ειπώθηκε και στην ενότητα «Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής», ως *argumentum ex contrario*, για να προβληθεί η καθοριστική σημασία των λέξεων στη σύνθεση του ποιήματος: «Κοίτα τις λέξεις πώς κρεμιούνται στα χαρτιά/ Σαν φύλλα αδύναμα που σκούριασαν σε δέντρο» (ΤτΤ-Α 382).<sup>507</sup>

### 1. 5. Η λέξη ως πρόσωπο

Η λέξη γίνεται γυναικεία αγκαλιά (κόρφος) που θα λειτουργήσει ως καταφύγιο και καταφυγή για τον δημιουργό, ενώ, παράλληλα, η ανεύρεση της μιας και ιδανικής λέξεως που θα πυκνώσει μέσα της την ουσία του κόσμου αναδεικνύεται σε ιδεολογικό πρόταγμα συνδεδεμένο με την πρόθεση για επίτευξη της ποιητικής πυκνότητας, στοιχείο που ερείδεται στην αντίληψη ότι «η ποίηση είναι η τέχνη του ελάχιστου»:<sup>508</sup>

Πετάγομαι απ' τον ύπνο μου  
Τινάζοντας στον τοίχο τα όνειρά μου  
Και νά με μέσα σ' άλλον ύπνο πιο βαθύ  
Έχοντας πια ξεχάσει τα όνειρά μου –ή τις αγάπες μου–  
Κι επιθυμώντας μοναχά μια λέξη  
Να βρω μια λέξη να χωθώ στον κόρφο της  
Κατάκοπος απ' τη ζωηρή ακινησία του ταξιδιού  
Σαν τους νεκρούς που περιμένουν να ξαναπεθάνουνε  
Κάτω απ' τη γαλήνια σκέπη του θεού που ελπίζουν.

---

507 Η μεταφορά αυτή που στηρίζεται στην ομοιότητα των λέξεων με τα φύλλα του δέντρου απαντάται στον Οράτιο (*Ars Poetica*, 60-63, σ. 26-27): «*ut silvae foliis pronost mutantur in annos, / prima cadunt ita uerborum uetus interit aetas, / et iuuenum ritu florent modo nata uigentque*» [Μτφρ.: Όπως τα δάση αλλάζουνε τα φύλλα στο πέρασμα του χρόνου / και πέφτουν τα παλιά, έτσι με τις λέξεις. Φθείρεται η παλιά γενιά / και σαν τα νέα παιδιά ανθίζουν και θάλλουν οι νιογέννητες] (Μετάφραση Δ. Γιατρομανωλάκης).

508 Φωστιέρης, 2022δ.

Σε ένα μόνο στίχο-σπάραγμα, από την ενότητα «Υλικά οικοδομών - Υλικά κατεδαφίσεων», αποτυπώνεται η δύναμη της κάθε λέξης ν' αλλάζει τόσο την θεματική-ιδεολογική, όσο και την ρυθμική ή γενικότερα μορφολογική πορεία ενός ποιήματος. Η αντίληψη αυτή λαμβάνει τη μορφή προσωποποιητικής μεταφοράς αποδίδοντας, βάσει ομοιότητας, στη λέξη την ιδιότητα του κλειδούχου, δηλαδή του εντεταλμένου υπαλλήλου του σιδηροδρόμου που χειρίζεται ένα ειδικό κλειδί και με αυτό μπορεί ν' αλλάζει τη διαδρομή του τρένου πάνω στις ράγες. Όπως ο κλειδούχος, με μια μικρή κίνηση, έτσι και μια μόνο λέξη, κάθε λέξη, μέσα στο ποίημα μπορεί να αλλάξει το νόημα και την πορεία του ποιήματος: «Κάθε λέξη στο ποίημα, κλειδούχος» (ΤτΤ-Α 382). Τέλος, η λέξη αποκτά την ιδιότητα ακροβάτη, προσωποποίηση που αποδίδει εικονοπλαστικά την έννοια της «ακροβασίας» της αμφίσημης λέξης και των απαιτούμενων λεπτών χειρισμών που είναι αναγκαίοι για την επιτυχή απόδοση της ποιητικής ιδέας:

Ίσως προσάψουν ερεβώδη σαρκασμό  
Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα  
Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη  
Σε σκοινί τρόμου –

(ΠΛ-Α 314)

Στο ποίημα, το ουσιαστικό «τρόμου» παραπέμπει διττά, τόσο στο συναίσθημα του ισχυρού φόβου, όσο και στην απουσία σταθερότητας κινήσεων (με την έννοια του τρέμουλου – πρβλ. τον ιατρικό όρο «γεροντικός τρόμος»). Η προσωποποίηση αποδίδει εικονοπλαστικά την έννοια της «ακροβασίας», και η απειλή της αποτυχίας, η ανισορροπία που θα θέσει τη λέξη –και κατ' επέκταση τον στίχο ή ολόκληρο το ποίημα– έξω από την επιθυμητή τροχιά του προσδοκώμενου ποιητικού αποτελέσματος, φαντάζει τρόμος ανάλογος με το ενδεχόμενο ελεύθερης πτώσης του ακροβάτη από το σκοινί στο έδαφος. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η φράση «σκοινί τρόμου» ανακαλεί στη σκέψη του αναγνώστη την απολύτως ομόηχη «σκηνή



τρόμου», με τη γενική «τρόμου» να παραπέμπει στον φόβο που βιώνει ο θεατής μιας ταινίας θρίλερ.<sup>509</sup>

## 2. Ο στίχος και οι στίχοι

«Αδυνατεί να κάνει ωραίους στίχους/ η πραγματικότητας, βλέπετε»<sup>510</sup>

Ο Πάουντ στο βιβλίο του *Η τέχνη του στίχου* κάνει λόγο για την υλικότητα του βιβλίου, με την έννοια ότι το βιβλίο συνιστά ένα υλικό αντικείμενο μέσα σε έναν κόσμο υλικών αντικειμένων, ένα σύνολο νεκρών σημείων.<sup>511</sup> Η υλικότητα που περιγράφει ο Μπόρχες, ο λόγος για τα νεκρά σημεία που «ανασταίνονται» από τον σωστό αναγνώστη, είναι μια υλικότητα που αφορά και τα επιμέρους σημεία-στοιχεία σύνθεσης του ποιήματος (φθόγγους-συλλαβές-λέξεις-στίχους) τα οποία συνιστούν τα υλικά δόμησης του ποιήματος. Στην παρούσα ενότητα γίνεται λόγος για τον στίχο και τους στίχους στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη. Οφείλουμε ωστόσο να διευκρινίσουμε ότι ο στίχος δεν εξετάζεται εδώ ως στοιχείο τεχνικό, δηλαδή ως στιχουργία, αλλά ως στοιχείο θεματικό που πλαισιώνει και συμπληρώνει τις αντιλήψεις του δημιουργού σε ζητήματα που αφορούν στην ποιητική τέχνη, και συγκεκριμένα στον τρόπο δημιουργίας και λειτουργίας της ποιητικής γραφής.

### 2. 1. Η υπονόμηση των στίχων

Ο στίχος ως αντικείμενο λόγου μέσα στον ποιητικό χώρο ενίοτε χαρακτηρίζεται από μια «αυτοκαταφρόνια», μια έκδηλη υπονόμηση η οποία συνάπτεται με την έννοια της ματαιώσης της ποιητικής γραφής. Στο πλαίσιο αυτής της στάσης ο ποιητής αναπτύσσει μια λογοκριτική ρητορική η οποία αντιβαίνει στις παραδοσιακές αντιλήψεις περί στίχου, για παράδειγμα στην άποψη του Παλαμά ότι ο στίχος «είναι σώμα συνυφασμένο, αχώριστο με την ψυχή», ή ότι είναι «ο λόγος ο

---

509 Βλ. σχετικά την κατηγορία «Νόθες αμφισημίες», στο Μακρίδου, 2021ε: 125.

510 (ΠΛ-Α 286)

511 Βλ. Πάουντ, Pound, 2012: 46.

ίδιος που γίνεται σαρξ»,<sup>512</sup> ή και στη ρομαντική άποψη του Pontalis ότι «ο στίχος έχει πάντα μια κίνηση, η εικόνα κυλάει μέσα στη γραμμή του στίχου, παρασύρει μαζί της τη φαντασία σα να γεννά η φαντασία μια νευρική ίνα».<sup>513</sup>

Οι στίχοι, ως υλικό του ποιήματος και μετωνυμία αυτού, υφίστανται την ποιητική ματαίωση που απορρέει, έως έναν βαθμό, από τη χαμηλή κοινωνική αντανάκλαση του ποιητικού λόγου στο αναγνωστικό κοινό και τη συνακόλουθη κοινωνική απαξία της ποιητικής τέχνης. Ωστόσο, παρά τις δυσοίωνες συνθήκες, όπως αυτές περιγράφονται στο παρακάτω ποίημα, ο ποιητής συνεχίζει να γράφει στίχους (στοιχείο οξύμωρο):<sup>514</sup> «Αν γράφω ποιήματα είναι γιατί το ξέρω/ Όλα τ' αλφάβητα του κόσμου έχουνε λιώσει/ Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει»,<sup>515</sup> ενώ η επίγνωση της αδυναμίας των στίχων να συγκινήσουν το αναγνωστικό κοινό, στο ποίημα «Στους κριτικούς», επεκτείνεται, καθώς η αδιαφορία για την τέχνη της ποίησης σαρώνει τα πάντα και έτσι οι στίχοι είναι μάταιοι:

Η ποίηση απαντάει στους κριτικούς με ποίηση  
Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση,  
Κι ένα τεράστιο κύμα αδιαφορίας καβαλάει τα κράσπεδα  
Σαρώνοντας τις πολιτείες απ' τους μάταιους στίχους.  
(ΣΕ-Α 111)

Σε μια πρώτη επαφή, στο ποίημα (3) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* ο λόγος περί στίχων γίνεται τρομακτικός και οι στίχοι μεταμορφώνονται σε τέρατα-ζόμπι που βγαίνουν από μήτρες-τάφους. Εδώ ωστόσο, παρά την έμφοβη ρητορική του θανάτου, η ποιητική πρόθεση λειτουργεί εκ του αντιθέτου, δηλαδή ως ανάσταση ή καλύτερα ως νεκρανάσταση της μνήμης (βλ. «Επιγραμματικά ποιήματα

---

512 Βλ. Κασίνης 2022: 39.

513 Βλ. Pontalis (1955) στο Bachelard:2014: 17

514 Βλ. και Κ. Δημουλά : «Αγραφων στίχων βρίσκω μισάνοιχτη την πόρτα./ Σπρώχνω ελαφρά το τρίξιμο να μπω/ κι από το βάθος βάθος μού απαντά/ μια αγριοφωνάρα/ πως έχουνε γραφτεί» (Φωστιέρης-Νιάρχος, 2006: 68). Παρόμοια, το ποίημα του Μπ. Βιάν (το οποίο μετέφρασε ο ποιητής): «Έχουνε όλα ειπωθεί εκατό φορές»: «Έχουνε όλα ειπωθεί εκατό φορές/ και μάλιστα καλύτερ' από μένα/ Αν λοιπόν γράφω στίχους/ είναι γιατί μ' αρέσει/ είναι γιατί μ' αρέσει/ είναι γιατί μ' αρέσει/ Να μπαίνω στο ρουθούνι σας». Βλ. Βιάν, 1982: 46.

515 (ΣΕ-Α 110).

ποιητικής») και ως ανάδειξη της δύναμης του ποιητικού λόγου να αποδίδει μια δεύτερη ζωή σε όσα κρυμμένα στα ορύγματα της μνήμης μπορούν να αναστηθούν («θα σηκωθούνε κάποτε από τάφους»), να λάβουν υπόσταση ποιητική κερδίζοντας μια δεύτερη ζωή πάνω στο χαρτί:

Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι  
Οι σίχοι μας εγκυμονούνε τέρατα  
Θα σηκωθούνε κάποτε από τάφους σαν μήτρες  
Και θα κουρνιαίνουν τρέμοντας  
Απ' το κρύο του αιώνα.

(ΠΜΠ-Α 119)

Η υπονόμηση της λειτουργίας των στίχων συνεχίζεται και στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου», στο οποίο κατατίθεται η αντίληψη ότι ο στίχος αδυνατεί να εξάψει δυνατά ερωτικά πάθη, δηλαδή οργασμό, καθώς ο οργασμός συμβαίνει μόνο με την σωματική επαφή: «Κι άσε τη γλώσσα μου να γλείψει άλαλη/ Το βάζο του ρίγους σου. Γόησσα μικρή/ Με σίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό».<sup>516</sup> Εξίσου απαξιωτική, για τους σίχους, είναι η αντίληψη που εμφανίζεται στο ποίημα «Ασκήσεις επί χάρτου». Εδώ διευκρινίζεται η τεχνητή διάσταση του ποιητικού λόγου από τον προφορικό, η ποίηση ως μια μορφή μεταγλώσσας στην οποία δεν μπορεί να μιλήσει κανείς (ή αν μπορούσαμε να μιλήσουμε στη γλώσσα της ποίησης, η καθημερινή μας ομιλία θα είχε κάτι από του διαλόγους της όπερας). Ανάλογη αδυναμία αποτελεί και η έκφραση της έμπνευσης, καθώς η έμπνευση είναι στοιχείο ακατασκεύαστο, δηλαδή άρρητο, ένα πρώτο νοητικό υλικό που δεν μπορεί να αποδοθεί με σίχους: «Αλλά σκεφτείτε το/ Κανένας σίχος δεν αρμόζει ως ομιλία καμιά έμπνευση/ Δεν στέκει ως έκφραση της έμπνευσης»<sup>517</sup>. Η διάσταση ανάμεσα στην ποιητική «πραγματικότητα» και στην καθημερινή αποτυπώνεται και στο ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός», με τους σίχους «Αδυνατεί να κάνει ωραίους σίχους/ η πραγματικότης, βλέπετε» να λαμβάνουν διάσταση

---

516 (ΘΝΘ-Α 181).

517 (ΘΝΘ-Α 184).

αποφθεγματική και να συμπυκνώνουν την ίδια αντίληψη που αναλύθηκε παραπάνω.

Η αδυναμία των στίχων να αποδώσουν την ουσία των πραγμάτων συναντάται και στο ποίημα «Στην αργυρή σελήνη». Εδώ οι στίχοι γίνονται αντικείμενο ειρωνείας και απαξίας, καθώς δεν μπορούν να «κοστολογήσουν» την αξία της σελήνης. Πίσω ωστόσο από την ειρωνική αυτή υπερβολή κρύβεται η διάθεση του ποιητή να καταδικάσει το σύνολο των ρομαντικών αναπαραστάσεων του φεγγαριού οι οποίες, από την Σαπφώ και το «δέδυκε μὲν ἄ σελάννα» μέχρι την «Ωδή στη σελήνη» του Σολωμού και τη σύγχρονη ποίηση, υμνούν εξακολουθητικά τη σελήνη και τη χρησιμοποιούν ως σταθερά επαναλαμβανόμενο μοτίβο:<sup>518</sup>

Δέκα χιλιάδες στίχοι έχουν γραφτεί για σένανε  
Κι ούτε για δείγμα ένας που να πει  
Τα στοιχειώδη. Ούτ' ένας αργυραμοιβός που να τολμήσει  
Ξεκάθαρα μια προσφορά.  
Το απρόσιτο μένει συχνά στο ράφι  
Κι ας το ορέγονται.

(ΘΝΘ-Α 210)

## 2. 2. Οι μεταφορικές αναπαραστάσεις των στίχων

Η θεματική προσέγγιση των στίχων και της λειτουργίας τους περνά μέσα από τον ρητορικό τρόπο της μεταφοράς, με την οποία ως όχημα αποδίδονται στους στίχους ιδιότητες εμψύχων και αψύχων. Υπό τη συνθήκη αυτή, στο ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση» οι στίχοι αποκτούν την ιδιότητα ανθρώπων, ακολούθων μιας

---

518 Ο Πυλαρινός (2021: 160-161) αναφερόμενος στην «κοστολόγηση» της σελήνης από τον Φωστιέρη θα διακρίνει την υποβολή ενός νέου ετασμού στα ποιητικά εγκώμια που εμπνέει η σελήνη, προσγειώνοντας σαρκαστικά τους ύμνους στη στυγνή πραγματικότητα της καθημερινότητας. Στη συνέχεια, ο Πυλαρινός θα συνδέσει τις αλλαγές του σχήματος της σελήνης με τον ανθρώπινο βίο, ο οποίος σιγά σιγά «φθίνει» με τον τρόπο που γίνεται το χάσιμο της σελήνης. Γράφει για το ποίημα: «Ο Φωστιέρης αξιοποιεί το ελλιποβαρές της, τη φυσική σμίκρυνσή της, το “χάσιμό” της, θέλοντας να σηματοδοτήσει με τη μετάπτωση της βραχύχρονης πληρότητας, όπως αυτήν της “αυγωμένης” σελήνης, της πανσελήνου, τις μεταβολές του βίου επί το χείρον. Είναι η απώλεια της αίσθησης της θνητότητας, που παραπλανά οικτρά και αποτρέπει από τη σύλληψη της ελλιποβαρούς αντίληψης της ζωής, που αργυρώνητη θησαυρίζει όσα θα ακυρώσει το χρόνος, αφήνοντάς τα στα αζήτητα».

πένθιμης πομπής, δηλαδή κηδείας («Πίσω των στίχων η ατέλειωτη πομπή»), εικόνα που στηρίζει τη γενικότερη θεματική σύλληψη του ποιήματος, ότι δηλαδή η ποίηση συντηρεί αιώνια τη μνήμη των νεκρών της και ότι είναι καλός τρόπος (φαντασιακού) θανάτου (βλ. ενότητα «Οι ομοιοκατάληκτοι «σύντροφοι»), αν συγκριθεί με τον πραγματικό θάνατο.

Ανάλογα, στο ποίημα «Η σιωπή μας είναι φτιαγμένη από φωνές» οι στίχοι αποκτούν την ιδιότητα ορμητικών νερών που «ορμούν με πίεση», μαζί με τα λόγια, τις σκέψεις, τις ομιλίες, τους ψιθύρους αλλά και τις εσωτερικές φωνές, στο μυαλό του ποιητή. Τα παραπάνω συνομολογούν μια κατάσταση εσωτερίκευσης η οποία είναι τwόντι αντίστροφη της αναμενόμενης, με την έννοια ότι η ποιητική δημιουργία στηρίζεται στην εξωτερίκευση των παραπάνω, μέσω της δημοσίευσης, πραγματικότητα ωστόσο που στο ποίημα ανατρέπεται. Άλλωστε η νεανική συλλογή *Εσωτερικοί χώροι ή Τα είκοσι*, στην οποία ανήκει το ποίημα, χαρακτηρίζεται από τη γενικότερη προσπάθεια οργάνωσης του ποιητικού χώρου πάνω στον λόγο της σιωπής και του άρρητου:<sup>519</sup>

Σε χώρους εσωτερικούς ορμούν με πίεση  
Τα λόγια μας, οι σκέψεις μας  
–Κι οι ομιλίες κι οι ψίθυροι κι οι στίχοι  
Κι οι μουσικές π’ ακούμ’ εντός να ηχούν–  
Διακλαδίζονται ως τα βάθη και μας τρέφουν.

(EX-A 27)

Στο ποίημα «Λέξη δεύτερη φύση», οι στίχοι εμφανίζονται ως «ορυμαγδός», λέξη που σημαίνει σύνολο από δυνατούς θορύβους και χρησιμοποιείται για να αποδώσει ηχητικά την προσπάθεια προσέγγισης της ποιητικής έμπνευσης. Στο ποίημα αποτυπώνεται η προσήλωση και ο πνευματικός μόχθος που καταβάλλουν οι ποιητές, ώστε να καταφέρουν να παραγάγουν ποιητικό λόγο. Πρόκειται για μια

---

519 Για τη σιωπή, βλ. τη συνέντευξη του ποιητή στον Χ. Κωνσταντόπουλο (Φωστιέρης, 1997: 13), στην οποία ο ποιητής δηλώνει: «Η ποίηση είναι ένας στεντόρειος ψίθυρος. [...] Η σιωπή είναι το σημαντικότερο συστατικό της ποίησης. Δεν πρόκειται για παραδοξολογία: το ποίημα φτιάχνεται με πολύ μεγάλες δόσεις σιωπής και ελάχιστες δόσεις λόγου. Απαιτεί να γράψεις το απολύτως αναγκαίο, κι αυτό δεν προέρχεται εκ του περισσεύματος του λόγου αλλά εκ του υστερήματος. Η λέξη που γράφεται στο χαρτί είναι η μύτη που εξέχει απ’ το παγόβουνο».

διαδικασία που αφενός παραπέμπει στην έννοια της ένθεης μανίας («Εκείνοι ακούνε τρέμοντας/ Μουγκρίζουν ακατάληπτα»), αφετέρου εμφανίζεται ως ιδιαίτερα επίπονη («Τρυπούν τις φλέβες»), με την έννοια ότι η συγγραφή στίχων απαιτεί την καταβολή σημαντικού πνευματικού κόπου. Ωστόσο, η υπερβολική αυτή αποτύπωση της προσπάθειας των ποιητών υποκρύπτει και την ειρωνεία του ποιητή, άποψη που ενισχύεται και από τη χρήση της παρένθεσης (ως σχόλιο):

(Εκείνοι ακούνε τρέμοντας.  
Μουγκρίζουν ακατάληπτα  
Τρυπούν τις φλέβες, χύνονται  
τα σκοτεινά νερά, ορυμαγδός  
οι σίχοι).

(ΔΤΣ-Α 158)

Σε περισσότερο απτές αναπαραστάσεις μάς οδηγούν τα παρακάτω ποιήματα. Στο ποίημα «Στους κριτικούς» οι σίχοι γίνονται στάχια, μερική ομοηχία που παραπέμπει έμμεσα και στην αντίληψη του ποιήματος-ψωμιού («Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές/ Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα»),<sup>520</sup> ενώ σε μια δεύτερη ερμηνευτική προσέγγιση, οι σίχοι «φυτρώνουν» σαν στάχια στο έδαφος της πραγματικότητας. Ωστόσο, η περιστρεφόμενη θεριζοαλωνιστική μηχανή του χρόνου («Ελισσόμενες μέρες») θα τα θερίσει, και με τη συνδρομή της φωτιάς (εδώ συνειρμικά εμφανίζεται και η εικόνα της καύσης των καλαμιών μετά τον θερισμό) οι σίχοι θα αλλάξουν φυσική κατάσταση, θα περάσουν σε μια κατάσταση «εξαέρωσης» (καύση-καπνός), στην αμείλικτη λήθη, η οποία και εδώ δεν είναι πολύτιμη αλλά οδυνηρή, άποψη που λαμβάνει μια δραματική διάσταση στο συγκεκριμένο ποίημα:

Άλλοτε λέω:  
Οι σίχοι  
Είναι τα στάχια που θέρισαν

---

520 (ΣΑΠ-Α 225).

Ελισσόμενες μέρες  
Και παίρνοντας φωτιά ξεκίνησαν  
Σ' ονειρώδη ουρανό.

(ΣΕ-Α 111)

Στο ποίημα (4) της *Ποίησης μες στην Ποίηση* ο στίχος γίνεται σκονιά ακροβασίας, πάνω στο οποίο προσπαθεί να ισορροπήσει ο ποιητής («Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ/ Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ»), ενώ στην ίδια συλλογή ο στίχος λαμβάνει την ιδιότητα τοίχου αλλά και πόρτας. Με τον τρόπο αυτό οι δύο αναπαραστάσεις του στίχου (τοίχος και πόρτα) εντάσσονται στην έννοια του ποιήματος-καταφυγίου, παραπέμποντας στη διαδικασία της κατασκευής ενός κτίσματος, αντίληψη πυρηνική στο ποιητικό έργο, που αναδεικνύει την εστίαση στην «κατασκευαστική» πλευρά της ποίησης και σηματοδοτεί την κυριαρχία του στοχαστικού στοιχείου έναντι του φαντασιακού, τη σύμπλευση του συναισθηματικού με το διανοητικό (βλ. κεφάλαιο τέταρτο, «Το ποίημα ως ακίνητο»):

Τη νύχτα έβλεπε στον ύπνο του ένα στίχο  
Που να ψηλώνει ατέλειωτα.

(ΠΜΠ-Α 129)

ή:

Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα  
Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ  
Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο.

(ΠΜΠ-Α 131)

Έκτο Κεφάλαιο: Τα ποιήματα. Δομικές και θεματικές κατηγοριοποιήσεις



## 1. Αλληγορικά Ποιήματα Ποιητικής

Μετὰ ταῦτα δὴ, εἶπον, ἀπέικασον τοιοῦτῳ πάθει τὴν  
ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε πέρι καὶ ἀπαιδευσίας.  
Πλ. *Πολιτεία* 514a

### 1. 1. Η αλληγορία ως τρόπος (allegory)

Η γέννηση της αλληγορίας, είτε ως τεχνική αφήγησης είτε ως ερμηνευτικός τρόπος, τοποθετείται στο αρχαιοελληνικό παρελθόν. Από τον Ηράκλειτο έχουμε τον πρώτο ορισμό της αλληγορίας: «ὁ γὰρ ἄλλα μὲν ἀγορεύων τρόπος, ἕτερα δὲ ὧν λέγει σημαίνων, ἐπωνύμως ἀλληγορία καλεῖται»,<sup>521</sup> ενώ ως ευρετής της αλληγορικής ερμηνείας θεωρείται ο Θεαγένης από το Ρήγιο, ο οποίος, ήδη από τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ., χώρισε την αλληγορική ερμηνεία σε τρία είδη: τη φυσιοκρατική, την ηθική και την ωφελιμοκρατική. Το πρώτο αλληγορικό ποίημα γράφτηκε από τον λέσβιο ποιητή Αλκαίο, σύγχρονο της Σαπφούς, ποίημα που αποτελεί την πρώτη «πολιτική» ποίηση στην Ευρώπη, καθώς παρουσιάζει την εικόνα του πλοίου της πολιτείας να παραδέρνει στην τρικυμισμένη θάλασσα, λόγω των εναντίων ανέμων (απόσπ. 148P).

Στην *Πολιτεία* ο Πλάτων θα κατονομάσει την αλληγορία ως «ὑπόνοια», και μάλιστα επικίνδυνη για την αρετή των νέων, καθώς οι τελευταίοι δύναται να επηρεαστούν από τα λόγια των ποιητών, λόγω της έλλειψης ωριμότητας: «ὁ γὰρ νέος οὐχ οἷός τε κρίνειν ὅτι τε ὑπόνοια καὶ ὁ μὴ, ἀλλ' ἃ ἂν τηλικοῦτος ὧν λάβῃ ἐν ταῖς δόξαις δυσέκνιπτά τε καὶ ἀμετάστατα φιλεῖ γίνεσθαι: ὧν δὴ ἴσως ἔνεκα περὶ παντὸς ποιητέον ἃ πρῶτα ἀκούουσιν ὅτι κάλλιστα μεμυθολογημένα πρὸς ἀρετὴν ἀκούειν.» [Μτφρ.: Γιατί ο νέος δεν μπορεί να κρίνει τι είναι αλληγορία και τι δεν είναι, αλλά εκείνα που θα τού κολλήσουν στο μυαλό σε νεαρή ηλικία, μένουν κατὰ κανόνα ανεξάλειπτα και αμετακίνητα. Γι' αυτά όλα πρέπει να προσέχουμε περισσότερο από κάθε άλλο, όσες διηγήσεις στην πρώτη αρχή της ηλικίας τους

---

521 Heracl. Alleg. Hom. 5.2, στο Archilochus, *Fragments*, Loeb Classical 259: 144-145.

ακούνε, να είναι μυθολογικές διηγήσεις που η ακρόασή τους να ευνοεί την ανάπτυξη της αρετής].<sup>522</sup>

Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* δεν αναφέρεται ξεκάθαρα στην έννοια της αλληγορίας, αλλά, μιλώντας για τη μεταφορά, αναφέρεται στο αινιγματικό της στοιχείο: «[...] μεταφοραί γάρ αινίττονται, ὥστε δῆλον ὅτι εὖ μετενήνεκται καὶ ἀπὸ καλῶν» [Μτφρ.: γιατί η μεταφορά δεν είναι παρά ένα είδος αινίγματος, και έτσι γίνεται φανερό ότι η μεταφορά είναι επιτυχημένη].<sup>523</sup>

Περνώντας από την αρχαιότητα στην πρωτοχριστιανική εποχή, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της αλληγορικής ερμηνείας από τον Φίλωνα (1<sup>ος</sup> μ.Χ. αι.), ο οποίος υιοθετεί και εφαρμόζει συστηματικά την αλληγορία πάνω στα κείμενα της Π. Διαθήκης, ενώ από τη *Γένεση* έως την *Αποκάλυψη* και τις *Επιστολές* του αποστόλου Παύλου, η αλληγορία αναδεικνύεται σε σημαντικό εργαλείο, που φωτίζει το παρελθόν δια του χριστολογικού παρόντος. Ο αλεξανδρινός διδάσκαλος Ωριγένης (185 μ.Χ), που υπήρξε σπουδαίος θεολόγος, μεταφραστής και φιλόσοφος, βλέπει την αλληγορία όχι μόνο ως τεχνική μέθοδο, αλλά και ως τρόπο άσκησης της ανθρώπινης ελευθερίας, με την έννοια ότι η αποκρυπτογράφηση των απορρήτων μυστηρίων επιτρέπει την οικείωση της αλήθειας του Λόγου, που συνιστά και τον σύνδεσμο των δύο Διαθηκών.<sup>524</sup> Τέλος, τον 3<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα ο νεοπλατωνιστής Πορφύριος θα γράψει την αλληγορία του «άντρου των Νυμφών», ενώ ο Επίσκοπος Θεσσαλονίκης Ευστάθιος (12<sup>ος</sup> μ.Χ. αι.) θα προχωρήσει στην αλληγορική ερμηνεία των ομηρικών επών.<sup>525</sup>

Στον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα, η αλληγορία θα χρησιμεύσει ως τρόπος δόμησης ποιητικών έργων όπως είναι «Η Μυθιστορία του Ρόδου», μεσαιωνικό γαλλικό ποιητικό έργο με τη μορφή αλληγορικού ονείρου, το πρώτο μέρος του οποίου γράφτηκε από τον Γκιγιώμ ντε Λορίς, και αργότερα το έργο συνεχίστηκε και συμπληρώθηκε από τον Ζαν ντε Μεν, ενώ αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή γαλλικά ποιήματα του όψιμου Μεσαίωνα, έργο-σταθμό της γαλλικής λογοτεχνίας του Μεσαίωνα. Σε ανάλογο ύφος και το έργο του βασιλιά Ρενέ του Ανζού (1409-

---

522 Πλάτων, *Πολιτεία* II, 378d8-e5. Σύμφωνα με τον Κ.Δ. Γεωργούλη, η λέξη «υπόνοια» φέρει τη σημασία «της εγκείμενης αλήθειας στο βάθος του πράγματος, της πραγματικής σημασίας». Βλ. Γεωργούλη, 1939: 364.

523 Αριστοτέλης, *Ρητορική*, Β', 1405b5.

524 Γιαγκαζόγλου, 2001: 261-264.

525 Βλ. Katsaros, Pontani, Sarris, 2017.

1480), με τίτλο «Το Βιβλίο της ερωτευμένης καρδιάς» (1457), ιπποτική ερωτική διήγηση γραμμένη σε πεζό και ποιητικό λόγο, καθώς ο έρωτας ως κύριο λογοτεχνικό θέμα της δυτικής ευρωπαϊκής γραμματείας πρώτη φορά ξεχώρισε στην αυλική ποίηση (την ποίηση των Τροβαδούρων και των Minnesinger), η οποία αποτελούσε το αποτέλεσμα της μετάθεσης (μεταφοράς) του κέντρου βάρους στην ανθρωπιστική κοσμοθεωρία και περιέγραφε ρεαλιστικές ανθρώπινες ερωτικές σχέσεις.<sup>526</sup>

Στο τέλος του βυζαντινού Μεσαίωνα εμφανίζεται και καλλιεργείται στον ελλαδικό χώρο το είδος της αλληγορικής ποίησης, με κορυφαίο παράδειγμα το περίφημο «Roman de la Rose», όπως και το σχετικά σύντομο ποίημα (756 στ.) με τίτλο «Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας και ευτυχίας». Στο ίδιο μοτίβο η «Ιστορία του Πτωχολέοντος» αλλά και άλλα ελάσσονα ποιήματα, με ποικίλο χαρακτήρα και με ακαθόριστη χρονολόγηση, όπως «Η Αμαρτωλού παράκλησις», η ολιγόστιχη «Φιλοσοφία του κρασοπατέρα», το ποίημα «Περί ξενιτιάς», αλλά και το ποίημα «Διήγησις παιδόφραστος περί των τετραπόδων», το οποίο σε περισσότερους από χίλιους στίχους διηγείται μια σύναξη ζώων, και, ανάλογα, το ποίημα «Πουολόγος» εφαρμοσμένο στα πουλιά. Η αλληγορία ως τρόπος δόμησης ποιημάτων και πεζών έργων συναντάται και στην περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπου εμφανίζονται έργα αλληγορικά με ηθικοδιδασκτικές προθέσεις: «Βοσπορομαχία» (Λιψία, 1766/ Βενετία, 1817), ποίημα περίπου 4.000 στίχων με θέμα τη φιλονικία ανάμεσα στις αδερφές Ευρώπη και Ασία, το οποίο συγκαταλέγεται στα πιο αξιοπρόσεκτα έργα της ελληνόγλωσσης «φαναριώτικης» λογοτεχνίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το έργο *Ερμήλος ή Δημοκριθηράκλειτος* (Βιέννη, 1817) του Μ. Περδικάρη, έμμετρο μυθιστόρημα, κ.ά.<sup>527</sup>

Περνώντας στον 20ό αιώνα διαπιστώνεται ότι η δυνατότητα της αλληγορίας να προσφέρει μια δεύτερη σημασία στο λογοτεχνικό κείμενο την καθιστά ιδιαίτερος ελκυστική σε φιλοσόφους και λογοτέχνες, ενώ σημαντική υπήρξε η εκμετάλλευσή της σε επίπεδο λογοτεχνικής κριτικής. Κατά τον Abrams,<sup>528</sup> η αλληγορία είναι μια αφηγηματική τεχνική που συναντάται τόσο στον ποιητικό λόγο

---

526 Μπερίτζε, 2009: 10-11.

527 Πολίτης, 2009: 41-44, Μητσού, 1996: 293-308 και Tonnet, 2009: 185-208.

528 Abrams, 2005: 21.

όσο και στον πεζό, όπου τα πρόσωπα και η δράση, ενίοτε δε και το σκηνικό, έχουν επινοηθεί από τον συγγραφέα με τέτοιο τρόπο, ώστε να έχουν συνεκτικό νόημα στο «κυριολεκτικό» –ή πρώτο επίπεδο σημασίας–, παραπέμποντας συγχρόνως σε μια δεύτερη συσχετιζόμενης τάξης σημασία. Ο Todorov θα χρησιμοποιήσει την αλληγορία στον τρόπο δόμησης της θεωρίας του για τη λογοτεχνία του φανταστικού και θα προσπαθήσει να την ορίσει μέσω της απόρριψης των παλαιότερων ορισμών: αρχικά απορρίπτει ως υπερβολικά γενικευτικό (υπερ-σχήμα) τον ορισμό του Fletcher «η αλληγορία λέει κάτι και δηλώνει μ' αυτό κάτι άλλο», όπως αυτός εμφανίζεται στο βιβλίο του Fletcher *Allegory*, θεωρώντας ότι οδηγεί σε μια μονοδιάστατη εκδοχή (η αλληγορία ως αντίθετο της κυριολεξίας). Αντιθέτως, θεωρεί περισσότερο πολύτιμο, λόγω της μορφικής του διάστασης, τον ορισμό του Κοϊντιλιανού, ο οποίος αναγνωρίζει την αλληγορία «ως μια συνεχή μεταφορά που εξελίσσεται σε αλληγορία», με την έννοια ότι δείχνει το μέσον με το οποίο μπορούμε να αναγνωρίσουμε την αλληγορία. Τέλος, ο Todorov σχολιάζοντας θετικά τον ορισμό του γάλλου συγγραφέα της ρητορικής Fontanier,<sup>529</sup> ο οποίος πίστευε ότι «η αλληγορία συνίσταται σε μια πρόταση με διπλή σημασία, με σημασία κυριολεκτική και με σημασία πνευματική ταυτόχρονα»,<sup>530</sup> καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η αλληγορία υπονοεί την ύπαρξη δύο τουλάχιστον σημασιών για τις ίδιες λέξεις».<sup>531</sup>

Το ενδιαφέρον για την αλληγορία, είτε ως ρητορικού τρόπου είτε ως μεθόδου ερμηνευτικής προσέγγισης, εντοπίζεται και σε άλλα σημεία της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας. Ο Cuddon αναγνωρίζει την αρχαιοελληνική προέλευση του όρου (αλληγορία = άλλος τρόπος ομιλίας) και συντάσσεται με την άποψη ότι πρόκειται για ιστορία γραμμένη είτε σε στίχους είτε σε πεζό λόγο η οποία φέρει δύο νοήματα: ένα πρωτεύον ή επιφανειακό και ένα δευτερεύον ή αφανές νόημα.<sup>532</sup> Ο H. Lausberg θα ορίσει την αλληγορία ως συνεχιζόμενη μεταφορά, που συνίσταται στην

---

529 Fontanier, 1827/1977.

530 Ο Fontanier, όπως γράφει ο T. Todorov, παραθέτει ένα παράδειγμα αλληγορίας από την *Ποιητική τέχνη [Art poétique]* του Boileau: («Ένα ρυάκι προτιμώ, που πά' στην άμμο την αβρή/ αργά μες σ' ανθογέμιστο λιβάδι περπατεί,/ παρά ξέχειλον χείμαρρο, που, με ροή τρικυμιστή,/ χαλίκια ολόγιομος, κυλά στη λασπερή τη γη»). Τοντορόφ, 1991: 78-80.

531 Τοντορόφ, ό.π.

532 Cuddon, 1976: 20.

αντικατάσταση της επιδιωκόμενης σκέψης μέσω μιας άλλης σκέψης,<sup>533</sup> ενώ ο T.S. Eliot, επαινώντας την «οπτική φαντασία» του Δάντη και την έμφαση επί της *Bildlichkeit* (εικονογράφησης), δηλώνει ότι για έναν ικανό ποιητή αλληγορία σημαίνει εναργής οπτική σχηματολογία.<sup>534</sup> Ωστόσο, παρά το εύρος των ορισμών, κοινή συνισταμένη αυτών αποτελεί η παραδοχή ότι η αλληγορία, παρά την ηθικοδιδασκτική της πρόθεση, αποτέλεσε το μέσο δόμησης σημαντικών έργων, όπως είναι η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, το *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου ή ο *Χαμένος Παράδεισος* του Μίλτον.<sup>535</sup>

Οφείλουμε να σταθούμε και στην επιρροή που άσκησε η αλληγορία στα έργα σημαντικών διανοητών του 20ού αιώνα, όπως για παράδειγμα στον φιλοσοφικό στοχασμό του Β. Μπέγιαμιν, για τον οποίο η αλληγορία δεν υπήρξε μια τυχαία σπουδή σε έναν ρητορικό τρόπο, αλλά ένα εγχείρημα που έριξε καινούργιο φως στη μελέτη του γερμανικού «Δράματος» αλλά και του έργου του Μπωντλέρ.<sup>536</sup> Ο P. de Man (1919-1983), συνιδρυτής με τον Harold Bloom του αμερικανικού αποδομισμού, που συνιστά, ουσιαστικά, μεταφορά των θεωριών του Derrida στον κύκλο του Πανεπιστήμιο του Yale (1978), προτιμώντας τη συστηματική ρητορική ανάλυση κειμένων και προσπαθώντας να καταδείξει ότι η λογοτεχνική γλώσσα υπονομεύει σταθερά το ίδιο της το νόημα,<sup>537</sup> στο βιβλίο του *Allegories of reading* (1979), όπου συνεξετάζει τον σχηματικό λόγο στο έργο των Ρουσσώ, Νίτσε, Ρίλκε και Προυστ, θα χρησιμοποιήσει την αλληγορία, για να εισηγηθεί μια νέα αναγνωστική θεωρία.

## 1. 2. Τα αλληγορικά ποιήματα ποιητικής στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη

Τα ποιήματα ποιητικής, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, έχουν συχνά ως θέμα τους τις συνθήκες σύνθεσης της ποιητικής γραφής. Εν προκειμένω, εισηγούμαστε μια νέα κατηγορία ποιημάτων ποιητικής, τα «αλληγορικά ποιήματα ποιητικής» η οποία, με όχημα τον διττό τρόπο της αλληγορίας, δηλαδή της ύπαρξης

---

533 Lausberg, ό.π., § 423,139.

534 Wellek & Warren, 1980: 237.

535 Πασχαλίδης, 2007: 73-74.

536 Μπέγιαμιν, 2016: 204-205.

537 Τζιόβας, 2003: 302.

δύο επιπέδων γραφής (ορατό-μη ορατό), αποτελεί τρόπο ποιητικής, που επιλέγει ο ποιητής αλλά και τρόπο ερμηνείας. Υπό αυτήν τη συνθήκη, εντοπίζονται συνολικά έξι (6) ποιήματα του είδους: «Η Αράχνη», από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1989), «Οι χαρτοπαίκτες» και οι «Πέντε ζωγράφοι», από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), «Το άγαλμα», από τη συλλογή *Το θα και το να του θανάτου* (1987), το ποίημα «Boîte à musique», από τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), και «Το όργανο», από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1989). Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των ποιημάτων είναι ο αδιαφανής τρόπος σύνδεσης των συνθηκών της ποιητικής δημιουργίας με πρότερες ή ενυπάρχουσες ιδέες, με τη διαδικασία ανάδυσης της ποιητική ιδέας και τη σάρκωσή της σε λόγο ποιητικό, ή με ζητήματα που σχετίζονται με τον συγγραφικό εαυτό του δημιουργού ή των δημιουργών. Με εξαίρεση το ποίημα «Η αράχνη», τα υπόλοιπα πέντε ποιήματα τίκτονται εντός ενός κοινού υπεδάφους συναρμογής της ποίησης με άλλες τέχνες, με την ποίηση να αντλεί από αυτές κοινά στοιχεία ύπαρξης και πρακτικής τα οποία ωστόσο δεν σημαίνονται ρητά αλλά υποφώσκουν.

### 1. 2. 1. Το ποίημα «Η αράχνη»

Το ποίημα «Η αράχνη» (ΣΑΠ-Α 251) εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, καθώς με τρόπο αλληγορικό γνωστοποιεί τις συνθήκες παραγωγής του ποιητικού λόγου (κατ' αναλογία με το καβαφικό ποίημα «Καισαρίων»).<sup>538</sup> Εδώ ο ποιητής παραχωρεί πληροφορίες προσυγγραφικής τάξεως, πώς δηλαδή το ποίημα γεννιέται μέσα σε ένα περιβάλλον πλήξης και ανίας (ευδιάκριτη εδώ η οδηγία του Μαξ Ζακόμπ: «Να πλήττετε! Γιατί τότε θα πιάσετε την πέννα και το χαρτί και ίσως γράψετε αριστουργήματα. Σημασία έχει η ποιότητα της πλήξης»),<sup>539</sup> ενώ η θέαση μιας αράχνης ακινητοποιεί τη στιγμή, με τον τρόπο της

---

538 Στον «Καισαρίωνα» ο Κ.Π. Καβάφης καταθέτει αναλυτικές πληροφορίες του τόπου και του χρόνου που διαμορφώνουν τις συνθήκες εντός των οποίων παράγεται ο ποιητικός λόγος, προβάλλοντας παράλληλα «την τεχνική της έμπνευσής του», όπως παρατηρεί ο Κ.Θ. Δημαράς – πως δηλαδή αρκεί συχνά μια «μικρή μνεία» μόνο: «Όταν κατόρθωσα την εποχή να εξακριβώσω/ θ' άφηνα το βιβλίο αν μια μνεία μικρή,/ κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος/ δεν είλκυε την προσοχή μου αμέσως». Βλ. Ιλίνσκαγια, 1983: 182-183.

539 Ζακόμπ, 1981: 178.

τέχνης, και κινητοποιεί ποιητικούς αισθητήρες οδηγώντας, με τρόπο σχεδόν φυσικό, στη δημιουργία του ποιήματος:

Καθόμουν ώρες μες στην πλήξη μου και χάζευα  
Όπως το κάνουν όλοι αυτοί που κουραστήκανε  
Από τα τόσα που ελπίζουν ότι ζήσανε  
Στο χλιαρό κενό τού να μη σκέφτομαι καθόμουνα  
Παρατηρώντας μιαν αράχνη που αιωρείτο.

(ΣΑΠ-Α 251)

Μέχρι εδώ το καβαφικό ποίημα επικοινωνεί με το φωστιερικό, ενώ στη συνέχεια το καθένα ακολουθεί τη δική του διαδρομή.<sup>540</sup> Καταρχάς, εμφανίζεται η αμφισημία της λέξης κενό η οποία λαμβάνει δύο διαφορετικές εκδοχές. Ως πρώτη εκδοχή το «κενό» εμφανίζεται με τη συναισθηματική-ψυχολογική σημασία του («Στο χλιαρό κενό»), ως διάθεση αποσύνδεσης του πομπού-ποιητή από το παρόν, από δραστηριότητες και σκοπούς, διάθεση που εκδηλώνεται ως πλήξη και ανία. Το κενό προβάλλει εδώ ως κατάσταση νιρβάνας, απέκδυσης και απόσεισης κάθε εγκόσμιας επιθυμίας, το κενό ως εξαφάνιση του δημιουργού μέσα στο μηδέν, το κενό ως στάδιο «ποιητικής προπαρασκευής», μιας οιονεί αγρανάπαυσης πριν από τη νέα «σπορά». Η ευεργετική κατάσταση του κενού απολυτρώνει δημιουργικά τον ποιητή δημιουργώντας έναν χώρο διανοητικής απόσυρσης από τα δευτερεύοντα τα οποία αποτελούν «Αφόρητο φορτίο ανιαρό./ [...] Με κάμποσες επαναλήψεις λήθης/ Φαίνεται/ Θα καταφέρω κάποτε/ Να ξεθωριάσουν»,<sup>541</sup> και ο ίδιος καταφάσκει στο κενό, αντίληψη που αποτυπώνεται στο παρακάτω απόσπασμα από συνέντευξη:<sup>542</sup>

---

540 Συγκριτικά, εντοπίζονται δύο σημαντικές αποκλίσεις ανάμεσα στα δύο ποιήματα. Ως σημαντική απόκλιση μπορεί να θεωρηθεί η ψυχολογική κατάσταση των δύο πομπών-ποιητών (κατοχυρωμένοι αμφότεροι πίσω από ένα ισχυρό «Εγώ» που επιτρέπει στον αναγνώστη να φτάσει στο πρόσωπό τους απρόσκοπτα): ο Κ.Π. Καβάφης βρίσκεται σε μια εντατική αναζήτηση της αφορμής σύνθεσης ενός ποιήματος, ενώ κάτι τέτοιο δεν διαφαίνεται στο ποίημα «Η αράχνη». Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το ποίημα του Κ.Π. Καβάφη, ξεκινώντας από τη «μικρή μνεία» φτάνει σε μια ποιητική ενόραση, σε ένα οραματισμό, με όχημα την ιστορική αποκατάσταση της αδικίας που υπέστη ο Καισαρίων. Σε αντίθετο μονοπάτι βαδίζει το φωστιερικό ποίημα, το οποίο καταλήγει σε ένα συμπέρασμα φιλοσοφικής τάξεως.

541 (ΘΝΘ-Α 178).

542 Φωστιέρης, 2022δ.

Πλανάται πάνω από κάθετί ένας *Φόβος του Κενού*, ένας Horror Vacui, που στις μέρες μας έχει πάρει σχεδόν τη μορφή νεύρωσης. Κάθε λεπτό, κάθε δευτερόλεπτο, πρέπει να γεμίζει με κάτι, με υπερδραστηριότητα, με ορυμαγδό πληροφόρησης [...]. Το να μένεις πότε-πότε μόνος με τον εαυτό σου, να κοιτάς τον απέναντι τοίχο ή τις γλάστρες στο μπαλκόνι και ν' αφήνεις το μυαλό σου να πηγαίνει άτακτα από τη μια σκέψη στην άλλη (περίπου εβδομήντα χιλιάδες σκέψεις μπορεί να κάνει κάποιος μέσα σε μια μέρα, λένε οι ειδικοί) θεωρείται χρόνος χαμένος. Όμως αυτός ο χαμένος χρόνος, αυτό το φαινομενικό κενό, είναι το πιο πρόσφορο έδαφος για να φυτρώσει κάποια καινούργια ιδέα, να εκκολαφθεί ένα συναίσθημα, ακόμη και να προκύψει ένα ποίημα. Σε μια εποχή διαρκούς συσσώρευσης, ίσως η αφαίρεση να προσθέτει πολύ περισσότερα».<sup>543</sup>

Ως δεύτερη σημασία η λέξη *κενό* φαίνεται να παραπέμπει στην έννοια του χωρικού κενού («Ακάθεκτη ορμούσε στο κενό»), στοιχείο που αποτυπώνεται και οπτικά πάνω στη σελίδα του ποιήματος με τη δεξιότερη στοίχιση του στίχου (βλ. ενότητα «Οπτικά ή οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής»). Ωστόσο, η αράχνη του ποιήματος πλέκει τον ιστό της στο χωρικό κενό με στόχο να παγιδέψει κάποια μύγα ή ζωύφιο. Ο ιστός της αράχνης και το «κενό» αποτελούν τα δύο κομβικά σημεία της αλληγορικής θεώρησης του ποιήματος, καθώς, όπως η αράχνη, έτσι και ο ποιητής προσπαθεί να τιθασεύσει το «κενό» δημιουργώντας τον δικό του ποιητικό ιστό που θα «παγιδέψει το άπιαστο», το ανύπαρκτο, το τίποτα. Η έννοια της αλληγορίας, ή της αλληγορικής απόδοσης, ενισχύεται και από τον μεσοσπονδύλιο στίχο του

---

543 Βλ. Φωστιέρης, ό.π.. Παράλληλα, το «κενό» ως επιθυμητή και ευκαία κατάσταση απόσυρσης εντοπίζεται και σε άλλα σημεία του ποιητικού έργου: στο ποίημα «Το πάρτυ» (ΣΕ-Α 48), «Κανείς δεν μ' απαντάει κανείς δεν μ' άκουσε/ Νιώθω πως είμαι ο αμνός της μοναξιάς/ Η ευδαιμονία του κενού με συγκλονίζει»· στο ποίημα «Η λεωφόρος» (ΣΕ-Α 62), «Μεγάλος κι έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο/ Σαν ένα κώδωνας κενού πάνω στη θάλασσα του νου μου», ενώ στο ποίημα «Το κελί» (ΤΤ-Α 380) το κενό διαταράσσεται από σκέψεις και αισθήματα, «Έξω παφλάζουν τα χρώματα τής μέρας/ Σκέψεις αισθήματα χαράζουν το κενό». Τέλος, στο ποίημα «Τίποτα δεν είναι τίποτα», (ΤΤ-Α 333) εντοπίζεται η ιδέα της υλικής μεταβολής με αφετηρία τον ρόλο του κενού στο σύμπαν: «Αν το κενό/ Ποτέ δεν ήτανε κενό/ και τίποτα/ δεν χάνεται/ στο τίποτα», ενώ στο ποίημα «Τοπία του τίποτα» (ΤΤ-Α 330) εμφανίζεται η φυσικής και κοσμολογικής τάξεως αντίληψη ότι το σύμπαν που μας περιβάλλει είναι γεμάτο από κενό: «Γεμάτο τρύπες από θάλασσες κενού/ Τοπία του τίποτα/ Να πλέουν μέσα τους νησάκια νετρονίων/ Και γαλαξίες».



ποιήματος: «Με τη σοφία εκείνου που γνωρίζει πως το ανύπαρκτο/ Θέλει δραστήρια τέχνη να το αδράξεις». Τόσο η ύπαρξη του ουσιαστικού «τέχνη» όσο και η χρήση του κινητικού ρήματος «αδράξεις» υποβάλλουν την ιδέα του πνευματικού μόχθου που απαιτεί η ποιητική δημιουργία. Διαφωτιστικό για την ιδέα του υπαρκτού και του ανύπαρκτου κρίνεται το απόσπασμα από την παρακάτω συνέντευξη του ποιητή:

Στην ποίηση, το υπαρκτό είναι εξίσου ανύπαρκτο όσο το ανύπαρκτο, αλλά κυρίως το ανύπαρκτο είναι εξίσου υπαρκτό όσο είναι το όντως υπαρκτό. [...] Τα πράγματα από μόνα τους δεν έχουν ούτε σημασία, ούτε σκοπό, ούτε καν όνομα. Την κάθε ιδιότητά τους την αποκτούν μόνο ύστερα από τη δική μας παρέμβαση, τη δική μας προβολή επάνω τους ενός ολόκληρου συστήματος ταξινόμησης, αξιακής ιεράρχησης, σύνθεσης και αποσύνθεσης, μυθοποίησης ή απομυθοποίησης. Διαφορετικά, «ταυτό τ' ἔνι ζῶν καὶ τεθνηκὸς καὶ (τὸ) ἐγρηγορὸς καὶ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν», κατά την ηρακλείτεια ρήση. Σε τελευταία ανάλυση, ακόμη και το Είναι και το Μη Είναι ομογενοποιούνται και εξισώνονται, ως φαντασιακά υλικά από τα οποία θα πλαστεί η ιδέα και θα συντεθεί το ποίημα που θα την εκφράσει. Όπως ακριβώς η ανάμνηση ενός πραγματικού γεγονότος από το παρελθόν αναμειγνύεται στο ανθρώπινο πνεύμα και ανακυκλώνεται μαζί με το όνειρο, τη φαντασία ή την προσδοκία του μέλλοντος». <sup>544</sup>

Αυτό, ωστόσο, που προκύπτει από την αλληγορική ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος είναι η συνταύτιση, ή ορθότερα η σύγκλιση και συγχώνευση, του προσώπου του ποιητή με την αράχνη. Η αράχνη δεν επιλέγεται τυχαία. Μέσα από την εργώδη προσπάθειά της να στήσει τον ιστό της και να παγιδέψει το θήραμα ή τα θηράματά της, ο ποιητής αναγνωρίζει τη δική του προσπάθεια «να παγιδέψει το άπιαστο», με την έννοια του άυλου, που είναι εκείνη η σπερματική ιδέα που θα τον οδηγήσει στο *κάτι*, δηλαδή στην ιδέα-πυρήνα γύρω από την οποία θα δομήσει το

---

544 Φωσιέρης, 2009: 142-145.

ποίημά του. Μέσα λοιπόν από ένα πλέγμα συμβολισμών (ποιητής= αράχνη, ποίημα= θήραμα, ιστός= ποιητική ιδέα, κενό= το ανύπαρκτο που μπορεί να γίνει υπαρκτό), το ποίημα «Η αράχνη» αναδεικνύεται σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις ποιημάτων ποιητικής.

Τέλος, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι την ιδέα της συνταύτισης του ποιητή με την αράχνη συνέλαβε εικαστικά ο ζωγράφος Γ. Ψυχοπαίδης και την απέδωσε σε πίνακά του με τον ομώνυμο τίτλο, ο οποίος περιλαμβάνεται στο βιβλίο *Ζωγραφική συνομιλία με την Ποίηση* (2019).<sup>545</sup>

### 1. 3. Αλληγορία μέσω των Εικαστικών τεχνών

Η σχέση του Αντώνη Φωσιέρη με την εικαστική δημιουργία και ο ρόλος που αυτή διαδραματίζει εντός και εκτός του ποιητικού έργου (με την έννοια της δημιουργίας έργων με αφορμή το ποιητικό του έργο) παρουσιάστηκε συνοπτικά στο τρίτο κεφάλαιο της Διδακτορικής διατριβής. Η λειτουργία της τέχνης, και ειδικότερα της γλυπτικής, της ζωγραφικής και της μουσικής αντανakλάται και στην υπό εξέταση κατηγορία ποιημάτων, καθώς εντοπίζονται ποιήματα τα οποία, σε ένα πρώτο επίπεδο, εντάσσονται σε ένα καθεστώς συνομιλίας της ποίησης με την τέχνη στις ποικίλες εκδοχές της.

#### 1. 3. 1. Ποίηση και γλυπτική: «Το άγαλμα»

Στην ενότητα αυτή, ως αλληγορικό ποίημα ποιητικής εξετάζεται το ποίημα «Το άγαλμα» στο οποίο «διασταυρώνονται» δύο τέχνες: η τέχνη της ποίησης και η τέχνη της γλυπτικής. Το ποίημα δομείται σε δύο επίπεδα, το αισθητό, δηλαδή το ον (μάρμαρο-άγαλμα) και το νοητό, δηλαδή το μη ον, το οποίο αντιστοιχεί στο πρωτογενές υλικό της ποιητικής τέχνης που είναι η γλώσσα και από την οποία προκύπτει το ποίημα (γλώσσα-ποίημα). Κάθε άγαλμα, ως αποτέλεσμα καλλιτεχνικής δημιουργίας, «ζει», με την έννοια ότι εν δυνάμει υπάρχει νοητά, εντός της άμορφης μάζας του μαρμάρου:

---

545 Φωσιέρης-Ψυχοπαίδης, 2019: 14-15.

Ποιο άγαλμα κοιμάται μες στο μάρμαρο;  
Ποιο χέρι  
Σε μέλλον άδηλο κραδαινοντας τη σμίλη  
Καραδοκεί τη γέννηση;  
Ποια μήτρα χρόνου ποια ηδονή  
Προετοιμάζει ανύποπτη  
Ανθοφορία καινούργια  
Με ωδίνες;

(ΘΝΘ-Α 191)

Αν ξεκινήσουμε από την οιονεί αξιωματική άποψη του ποιητή «Όλα συνυπάρχουν μέσα μας, σε ένα θερμό, νεφελώδες και απροσδιόριστο μείγμα, που η ποίηση προσπαθεί να ξεδιαλύνει δίνοντάς τους μορφή καλλιτεχνική»,<sup>546</sup> κατ' αναλογία κάθε ποίημα βρίσκεται, εν δυνάμει, μέσα στο σύνολο της ανεπεξέργαστης γλώσσας και, όπως το άγαλμα προκύπτει από το πελέκημα της σκληρής, άμορφης μάζας του μαρμάρου με τη σμίλη και το σκαρπέλο, έτσι συμβαίνει και με τη δημιουργία κάθε ποιήματος: ο ποιητής, ως άλλος γλύπτης, μέσα από την παρακαταθήκη του υλικού της καθημερινής γλώσσας αποσπά τα υλικά που τού ταιριάζουν, τα «σμιλεύει», μετασηματίζοντάς τα σε λόγο ποιητικό, με εργαλείο τις λέξεις, τους στίχους, τους φθόγγους, τις ιδέες, τον ρυθμό και τα ονόματα, τα οποία ωστόσο αποτελούν άυλα εργαλεία («Ποιο ακατασκεύαστο σφυρί/ Χτυπάει τον ήχο τον σφυγμού»). Σε ένα δεύτερο συμβολικό επίπεδο, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι τα «εργαλεία» από μόνα τους δεν επαρκούν και απαιτείται η καταλυτική παρουσία της έμπνευσης, της ιδέας που, ως αρχική σύλληψη, θα προέλθει από ένα εξωτερικό ή εσωτερικό συγκινησιακό ερέθισμα, και η οποία θα οδηγήσει την ποιητική κατασκευή στο σημείο που θα μπορεί να ιδωθεί ως έργο τέχνης, ως «αισθητικό αντικείμενο»,<sup>547</sup> με υπόσταση πνευματική και αντικειμενική.

---

546 Φωστιέρης, 2009.

547 Για την έννοια του αισθητικού αντικειμένου, βλ. Culler, 2000: 43. Συγκεκριμένα, ο Culler θεωρεί τον Immanuel Kant ως τον πρώτο θεωρητικό της σύγχρονης δυτικής αισθητικής και μεταφέρει στο βιβλίο του την άποψη του Kant ότι «ένα λογοτεχνικό έργο είναι αισθητικό αντικείμενο διότι, καθώς οι άλλες λειτουργίες περιορίζονται ή αναστέλλονται, υποχρεώνει τους αναγνώστες να εξετάσουν την αλληλενέργεια μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου. Τα αισθητικά αντικείμενα έχουν "προθετικότητα χωρίς πρόθεση"». Για το ίδιο θέμα, Τζιόβας, 2003: 223-4. Επίσης, ο Τσιώλης,

Στο ποίημα «Το άγαλμα» φανερώνεται έκτυπα η έννοια της κατασκευής, η οποία συνιστά σταθερή ιδεολογική αντίληψη στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη.<sup>548</sup> Για τον ποιητή η ποίηση προέρχεται τόσο ετυμολογικά από το ρήμα *ποιώ*, όσο και πρακτικά, με την έννοια της κατασκευαστικής διαδικασίας (βλ. ενότητα με τίτλο «Το ποίημα ως κατασκευή»), η οποία απαιτεί την προσήλωση του δημιουργού, την επιμονή του, τις αλλεπάλληλες δοκιμές πριν από το τελικό αποτέλεσμα. Η αντίληψη αυτή αίρει τις ρομαντικές αντιλήψεις που αποδίδουν τη δημιουργία του ποιητικού λόγου αποκλειστικά και εξ ολοκλήρου στην έμπνευση της στιγμής, καθώς προβάλλει μια πιο ρεαλιστική οπτική, σύμφωνα με την οποία το ποίημα είναι αποτέλεσμα μόχθου, επιμονής, συνεχών θεωρήσεων και αναθεωρήσεων. Τέλος, ένα ακόμη ιδεολογικό στοιχείο που εντοπίζεται στο ποίημα «Το άγαλμα» έλκει την προέλευσή του από τις πλατωνικές απόψεις περί ιδεών: όπως, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, οι ιδέες υπάρχουν μέσα μας σε μια λανθάνουσα κατάσταση, με ανάλογο τρόπο η καλλιτεχνική ιδέα υπάρχει σε «υπνώττουσα» ή λανθάνουσα μορφή, σαν το άγαλμα που κοιμάται μέσα στο μάρμαρο («Ποιο άγαλμα κοιμάται μες στο μάρμαρο;»). Ακολουθεί το ερέθισμα που, κινητοποιώντας τη συγκίνηση, λαμβάνει τον χαρακτήρα της έμπνευσης, ως αναγκαίας συνθήκης του «ιδιότροπου» αυτού μετασχηματισμού της ιδέας σε καλλιτεχνική μορφή.<sup>549</sup>

---

μιλώντας για την έννοια του αισθητικού αντικειμένου, αναφέρεται στον συνδυασμό δύο στοιχείων: της σύλληψης του καλλιτέχνη και της δομής του πολιτισμού μέσα στον οποίο λαμβάνει χώρα η σύλληψη, για να καταλήξει στην άποψη ότι «Το αισθητικό αντικείμενο είναι μια συνειλημμένη στιγμή στη ροή του πνεύματος του δημιουργού, η συμβολική αναπαράσταση μιας ιδέας. Ακριβώς όπως ο χάρτης δεν είναι η περιοχή, έτσι ακριβώς και το έργο τέχνης δεν είναι η ιδέα». Βλ. Τσιώλης, 1996: 170-171.

548 Ανάλογο, σε σχέση πάντοτε με τις εικαστικές τέχνες και την κατασκευαστική τους διαδικασία, το ποίημα του Κ.Π. Καβάφη «Η Κηδεία του Σαρπηδόνα», στο οποίο, πέρα από το σχήμα ποιητικής που πηγάζει από την *Ιλιάδα*, η κατασκευή μνημείου για τον Σαρπηδόνα, με την οποία καταλήγει το ποίημα, αντιστοιχεί στην ίδια τη σύνθεση του ποιήματος: «Μνημείον τω ανήγειραν μαρμάρινον,/ κι επί της βάσεώς του με αναγλυφάς/ έμπειροι γλύπται εξιστόρησαν τας νίκας/ του ήρωος και τας πολλές του εκστρατείας» ([1898]). Προς την ίδια κατεύθυνση και το ποίημα «Φιλέλλην» (γρ. 1906, δημ. 1912), το οποίο αποτελεί τον δραματικό μονόλογο ενός ανατολίτη ηγεμονίσκου, υποτελή των Ρωμαίων, που δίνει οδηγίες σε κάποιον έμπιστο αυλικό του, τον Σιθάσπη, για τη χάραξη ενός καινούργιου νομίσματος. Όπως επισημαίνει ο Γ.Π. Σαββίδης, «τα πολλαπλά επίπεδα ειρωνείας φανερώνουν κάποιες από τις καίριες αισθητικές, πολιτισμικές και πολιτικές προϋποθέσεις που καθορίζουν την δημιουργία ενός κοινόχρηστου έργου εφαρμοσμένης τέχνης». Εδώ, η έννοια της χάραξης του νομίσματος, με την ιδέα της κατασκευής και της τεχνικής, αποτελεί μια αλληγορία της σύνθεσης του ποιητικού λόγου. Βλ. Σαββίδης, 1985/2011: 297.

549 Ο Πυλαρινός αντιμετωπίζει το ποίημα υπό το πρίσμα μιας άλλης οπτικής, που σχετίζεται με τη λειτουργία του χρόνου, συνδέοντας «Το άγαλμα» με την αιωνιότητα της τέχνης, ενώ δεν το κατατάσσει στα ποιήματα ποιητικής. Γράφει σχετικά: «Υπό άλλη χρονική “αταξία” διατελεί το ποίημα «Το άγαλμα», με τις αλλεπάλληλες διαπορίες, τα αρνητικά επίθετα, αλλά και τις ευεργετικές

### 1. 3. 2. Ut pictura poesis: «Οι χαρτοπαίκτες» και οι «Πέντε ζωγράφοι»

Με αλληγορικό υπόβαθρο τα ποιήματα «Πέντε ζωγράφοι» και «Οι χαρτοπαίκτες», της συλλογής *Τοπία του Τίποτα* (2013), περνάμε από τη γλυπτική σε μια άλλη εικαστική τέχνη, τη ζωγραφική η οποία συνορεύει με την ποιητική γραφή, λόγω της εικονοποιίας. Για τη σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική ο ποιητής θα γράψει: «Πράγματι, στην ποίηση εύκολα ανιχνεύουμε την εικονοποιία, την εξονυχιστική περιγραφή (είτε ρεαλιστική είτε παραβολική), την ανάδειξη της λεπτομέρειας ή το ξεδίπλωμα μεγάλων συνθέσεων, αυτή τη φορά με την παλέτα της γλώσσας και τους ποικίλους χρωματικούς τόνους των λέξεων».<sup>550</sup> Έτσι λοιπόν, διαβάζοντας τα δύο αυτά ποιήματα, τα οποία παρατίθενται σειριακά στη συλλογή, ανακαλύπτουμε υπόγειες σήραγγες που ενώνουν τις δύο τέχνες με τρόπο αλληγορικό, μέσα από συμβολισμούς που προκύπτουν στη βάση άδηλων κοινών χαρακτηριστικών.

#### «Οι χαρτοπαίκτες»

Από τον πίνακα του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου «Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα», τον πίνακα του Sir John Everett Millais «Οφηλία», που αποτύπωσε εικαστικά την ηρωίδα του William Shakespeare στον *Άμλετ* να τραγουδά λίγο πριν πνιγεί, ή τον πίνακα του προραφαηλίτη Frank Bernard Dicksee «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», μέχρι τον πίνακα του Γ. Τσαρούχη «Ωραία λουλούδια και άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» ο οποίος φιλοτεχνήθηκε από τον ζωγράφο το 1964 με αφορμή το ομότιτλο ποίημα του Κ.Π. Καβάφη, το πλήθος των έργων που ανέλαβαν να μετασχηματίσουν τον ποιητικό λόγο σε εικαστικό έργο είναι μη πεπερασμένο.

Ωστόσο, στο υπό εξέταση ποίημα «Οι χαρτοπαίκτες», ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης βάδισε προς την αντίθετη διαδρομή αποτυπώνοντας σε ποίημα τον ομώνυμο πίνακα του Paul Cézanne. Το ποίημα λειτουργεί ως πιστό «αντίγραφο»

---

δυνατότητες, της σμίλης-ειμαρμένης, που από το ακατέργαστο της πέτρας μπορεί να ξεγεννήσει μια καινούργια μορφή, να μετασχηματίσει το μάρμαρο σε έργο τέχνης. Έρμαιο του χρόνου ο άνθρωπος, ζει υπό το κράτος μιας δυνάμει παρουσίας, που ενέχει την παντοτινή απουσία αιωνιότητας». Βλ. Πυλαρινός, 2021: 152.

550 Φωστιέρης, 2009: 145.

του πίνακα, καθώς μεταφέρει έκτυπα και αποτυπώνει λεκτικά το εικαστικό δημιούργημα με πάσα λεπτομέρεια, τεχνική που εδώ δικαιώνει την αποφθεγματική φράση του Σιμωνίδη ότι η ποίηση είναι «ζωγραφία λαλούσα». Ο αναγνώστης, ακόμη και αν δεν έχει δει ποτέ τον πίνακα, μπορεί να τον φανταστεί, καθώς ο ποιητικός λόγος αποδίδει στο έπακρο την εικαστική σύλληψη του ζωγράφου, ακόμη και στην παραμικρή λεπτομέρεια:<sup>551</sup>

Πάντα τούς βρίσκω εδώ. Στο ίδιο καταγώγιο  
(Σ' αυτό το άθλιο καφενείο, σαν καπηλειό)  
Μ' ένα μπουκάλι στο τραπέζι.  
Ο αριστερά καπνίζει πίπα. Όμως κι οι δύο  
Ψυχή και σώματι δοσμένοι  
Στα χαρτιά.  
Μόλις που αρχίσαν το παιχνίδι. Τράβηξαν  
Τα πρώτα φύλλα κι εξετάζουν εμβριθώς  
Ποιά τακτική ν' ακολουθήσουν. Πρόσεξα  
Πως, κρύο ή ζέστη, εξάπαντος  
Φορούν σακάκι και καπέλο. Πρόσεξα  
Κυρίως αυτό: Δεν στέργουνε  
Να σταματήσουν την παρτίδα ούτε λεπτό.  
Ξεχνούν να φάνε και να πιουν.  
Να κοιμηθούνε. Κάθονται  
Αντίκρυ ο ένας απ' τον άλλο. Ακίνητοι.  
Κι αυτό επί χρόνια, συνεχώς.

(ΤτΤ-Α 364)

---

551 Βλ. Πυλαρινός, 2021: 544-546. Συγκεκριμένα, ο Πυλαρινός εντοπίζει στα δύο αυτά ποιήματα την προσπάθεια του ποιητή να διαγνώσει τον ρόλο της τέχνης και, κυρίως, την ιδιότητά της, μη εκφραζόμενος ωστόσο ευθέως γι' αυτήν. Γράφει σχετικά: «Ο Φωστιέρης προσφεύγει, εν προκειμένω, στη ζωγραφική, που με τα χρώματα και την ποικιλία των φωτισκιάσεων εξωτερικεύει πολυεπίπεδα τον έσω κόσμο, τους παλμούς της ταραγμένης ή της ηρεμούσας ψυχής. Θα μπορούσαμε τα ποιήματα αυτά να τα αποκαλέσουμε ποιήματα της “εικαστικής τέχνης”, ως μία κατηγορία ειδολογικά ανάλογη των ποιημάτων ποιητικής». Ωστόσο, προχωρώντας πέρα απ' αυτή την παρατήρηση του Πυλαρινού θεωρούμε ότι μολονότι τα ποιήματα αυτά, όπως και κάποια άλλα, συνιστούν μια μικρή υποκατηγορία που μπορούν να στεγαστούν πράγματι κάτω από τον όρο «ποιήματα εικαστικής τέχνης», εντάσσονται ταυτόχρονα στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, καθώς αποκαλύπτουν «αδιαφανή» στοιχεία των συνθηκών της δημιουργίας τους.

Η ένταξη του εν λόγω ποιήματος στην ευρύτερη κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής δεν στηρίζεται στο γεγονός της έμπνευσης ή στο πώς ένας πίνακας ζωγραφικής την τροφοδοτεί λειτουργώντας ως ερέθισμα, όπως συμβαίνει με το καθαφικό ποίημα «Ζωγραφισμένα» (γρ. 1914, δημ. 1915), στο οποίο, σύμφωνα με τον Γ.Π. Σαββίδη, εξαιρείται το ποιητικό ερέθισμα από τη θέα ενός έργου εικαστικής τέχνης και προβάλλεται με πλήρη αυτοσυνείδηση η τόνωση την οποία μπορεί να λάβει η δημιουργική αθυμία ενός τεχνίτη από το τελειωμένο έργο ενός διαφορετικού ομότεχνου.<sup>552</sup>

Εν προκειμένω, στο ποίημα «Οι χαρτοπαίκτες», το στοιχείο που τό καθιστά ποίημα ποιητικής, μέσα από ένα αλληγορικό, αφανές, επίπεδο σύλληψης, είναι η ιδιότητα της τέχνης να παγιδεύει και να παγώνει τη στιγμή,<sup>553</sup> οικοδομώντας μια «στιγμή διαρκείας»,<sup>554</sup> κατά τον φωστειρικό στίχο. Και όπως «Οι χαρτοπαίκτες» του Σεζάν μένουν ακίνητοι στο χρόνο, την ίδια ακινησία επιβάλλει το ποίημα στο διηνεκές. Όπως ο θεατής ατενίζει ένα αισθητικό αντικείμενο (πίνακα ζωγραφικής), με ανάλογο τρόπο και ο αναγνώστης ενός ποιήματος (το ποίημα ως αισθητικό αντικείμενο) βρίσκεται στην ίδια θέση, μπροστά στην ακαμψία που προσφέρει η ποίηση, με την έννοια πως ό,τι δημοσιευτεί παγιώνεται ως τετελεσμένο, καθώς ακινητοποιείται η δημιουργική συγγραφική στιγμή μέσα σε φθόγγους, λέξεις και στίχους, πάνω στο χαρτί. Έτσι λοιπόν το ποίημα «Οι Χαρτοπαίκτες» εισάγει την ιδέα του τετελεσμένου, που αποτελεί κοινό στοιχείο σύγκλισης της ποίησης και της ζωγραφικής.

«Πέντε ζωγράφοι»

---

552 Σαββίδης, 1985/2011: 298.

553 Το «πάγωμα» ή η «ακινητοποίηση» της στιγμής, που προσφέρει το εικαστικό δημιούργημα, μοιάζει με το πάγωμα του χρόνου και της στιγμής που αθανατίζει ο φωτογραφικός φακός. Παρόμοια, η ίδια αντίληψη ανιχνεύεται στο ποίημα «Η μνήμη φωτογραφίζει ασπρόμαυρα» (ΠΛ-Α 308): «Μαύρο, λευκό και γκρι αρκούν/ Με ακρίβεια/ Να μεταφράσουν την ευφράδεια/ Μιας στιγμής».

554 Από το ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας» (ΘΝΘ-Α 177): «Αφού, όσο ξέρω, δεν υπάρχει ακόμα η συνταγή/ Να φτιαχτεί μια στιγμή διαρκείας. Τι άπληστοι/ Σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι/ Μες στη φιλαργυρία μας».

Το ποίημα «Πέντε ζωγράφοι» καταχωρίζεται στην, ομολογουμένως σπάνια στο ποιητικό έργο του Φωστιέρη, κατηγορία των ποιημάτων στα οποία ο περιβάλλον χώρος περιγράφεται ξεκάθαρα. Εδώ, το κέντρο βάρους του ποιήματος μετατίθεται από το καλλιτεχνικό έργο στον δημιουργό-ζωγράφο, ο οποίος βρίσκεται μαζί με άλλους τέσσερις ομότεχνούς του σε μια γωνιά εστιατορίου και όλοι μαζί μιλούν για πράγματα κοινά και τετριμμένα, χωρίς τίποτα να δηλώνει την καλλιτεχνική τους ιδιότητα. Στο ποίημα ο αναγνώστης ακολουθεί τη σκηνοθετική ματιά του ποιητή, καθώς η ποιητική γραφή αναλαμβάνει εδώ τον ρόλο της κινηματογραφικής κάμερας, με πλάνα κοντινά και μακρινά, στοιχείο που καθιστά το ποίημα «εξέχον» μες στο ποιητικό έργο, με την έννοια ότι κομίζει μια διαφορετική ποιητική τεχνοτροπία του Φωστιέρη (ξεκάθαρες δηλώσεις του τόπου, του χρόνου, των προσώπων, λόγος αφηγηματικός κ.ά.):

Αν ήσουν αδαής, θα υπέθετες  
Πως είναι υπάλληλοι γραφείου. Άχρωμοι  
Σε μια γωνιά εστιατορίου μηρυκάζουνε  
Τις τρέχουσες κοινοτοπίες. Τίποτα  
Στα λόγια ή στις κινήσεις τους  
Δεν μαρτυράει το άγγιγμα της Τέχνης.  
Τίποτα  
Εκτός, νομίζω, απ' το μειδίαμα  
Κι από το βλέμμα το απλανές  
Του γηραιότερου:

(ΤτΤ-Α 362)

Από την περιγραφή της παρέας του εστιατορίου (εξωτερική επιφάνεια του ποιήματος) και με μεταβατικό σημείο τον 7<sup>ο</sup> στίχο, οδηγούμαστε στο εσωτερικό επίπεδο, δηλαδή στις σκέψεις τού ενός εκ των πέντε ζωγράφων, που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο αναφοράς. Και ενώ οι συνδαιτυμόνες συζητούν, ο ζωγράφος, που είναι γηραιός («Τώρα που ο χρόνος τον στριμώχνει από παντού»), παραμένει σιωπηλός έχοντας βλέμμα απλανές, δεν μιλάει («Δεν βγάζει άχνα. Μόνο ακούει.



Σκέφτεται») και οραματίζεται την ένδοξη πορεία του έργου του, του πίνακα που εκείνο το βράδυ ολοκλήρωσε βάζοντας την τελευταία πινελιά:

Την αίθουσα των εγκαινίων  
Τα σχόλια των ομοτέχνων το ένθερμο  
Αλλ' αφελές εγκώμιο του κοινού.  
Τον στέφανο της κριτικής. Κι αργότερα  
Διατριβές μονογραφίες λευκώματα  
Μα πιο μακριά  
Έναν περίοπτο τοίχο του μουσείου. Σκέφτεται  
–Χορτάτος απ' το μέλλον που άφησε–  
Πως κάποιος κάποτε μπορεί να εικάσουνε  
Με πόση έξαψη αχαλίνωτη θα γιόρτασε  
Το βράδυ αυτό τον θρίαμβο  
Της τελευταίας πινελιάς.  
Με πόσο εύγλωττη ευφορία θ' ανέλυε  
Προθέσεις κι επιτεύγματα  
Στους φίλους  
Που θ' ακούγανε όλο δέος.

(ΤτΤ-Α 362-3)

Ωστόσο, το κριτήριο για την κατάταξη του ποιήματος στην κατηγορία των αλληγορικών ποιημάτων ποιητικής είναι το γεγονός ότι, πέρα από την επιφάνεια, δηλαδή την περιγραφή και την αποκρυστάλλωση σε ποιητικό λόγο μιας καθημερινής στιγμής ενός ζωγράφου που βρίσκεται σε κλειστό χώρο με τους ομοτέχνους του και σκέφτεται διαρκώς, ενώ οι άλλοι μιλούν, την πορεία του έργου του μετά τη δημόσια εκθεσή του, το ποίημα αποτελεί μια αλληγορία της ποιητικής γραφής που συνδέεται με τους δύο βασικούς συντελεστές της ποίησης: τον ποιητή-πομπό και τον αναγνώστη-δέκτη.

Σε ό,τι αφορά τον πομπό-ποιητή, εκείνο που ξεχωρίζει είναι η διχαστασία ανάμεσα στους δύο εαυτούς: αφενός στον «καθημερινό» εαυτό του δημιουργού, αυτόν που κατατρίβεται με τρέχοντα/δευτερεύοντα ζητήματα, και αφετέρου στον

εσωτερικό, πνευματικό εαυτό, εκείνον που δημιουργεί το καλλιτεχνικό έργο. Ο ποιητής είναι ο άνθρωπος που γράφει ποιήματα. Είναι ο συγκεκριμένος άνθρωπος, όπως τον ορίζουν οι περιστάσεις της ζωής και όπως βιώνει τη σχέση του με τον κόσμο. Εύστοχα ο Σεφέρης θα επισημάνει ότι «η δημιουργικότητα αυτή διοχετεύεται στο έργο τέχνης, εξασφαλίζοντας συνάμα και την ιδιότυπη αυτονομία του λόγου του»,<sup>555</sup> ενώ σε κάθε μορφή λογοτεχνικής γραφής η δημιουργία του συγγραφικού εαυτού αποτελεί ένα σημαντικό σημείο φροντίδας του δημιουργού, δεν είναι ορατή πάντοτε στην πρώτη αναγνωστική προσέγγιση και συνυφαίνεται με την προσπάθεια «απόσβεσης» της προσωπικότητας του δημιουργού μέσα στο κείμενο, με τον συγγραφέα να αφήνει, ενίοτε, τα κειμενικά ίχνη του εαυτού του.

Έτσι, στο ποίημα «Πέντε ζωγράφοι» ο γηραιός ζωγράφος δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον ποιητή, τον κάθε ποιητή, ο οποίος, όπως και ο ζωγράφος, έχει δύο εαυτούς: αφενός τον «καθημερινό» του εαυτό, που μας επιτρέπει να τον φανταστούμε στο τραπέζι ενός εστιατορίου, μαζί με άλλους πέντε, όχι ζωγράφους αλλά ποιητές, να μιλούν για τα απλά και τα κοινότοπα της ζωής, και αφετέρου τον συγγραφικό του εαυτό, που, όπως ο ζωγράφος του ποιήματος, ανησυχεί για την τύχη του έργου του μόλις παραδίδει στον τυπογράφο την τελευταία του ποιητική συλλογή.

Στο ποίημα οι σκέψεις του ζωγράφου (-ποιητή) συνδέονται με τη διαδικασία δημιουργίας του συγγραφικού εαυτού: η εικόνα του δημιουργού που ιχνογραφείται και αποτυπώνεται ενδοκειμενικά προβάλλει μέσα σε δύο κόσμους: τον εσωτερικό κόσμο, όπως λέμε υιοθετώντας τις καρτεσιανές αρχές, δηλαδή τη μνήμη, τα συναισθήματα, τις ιδέες, τις πεποιθήσεις, την υποκειμενικότητα. Αντιστικτικά όμως, όπως επισημαίνει ο Bruner, μεγάλο μέρος της δημιουργίας του συγγραφικού εαυτού προέρχεται από τον εξωτερικό κόσμο και βασίζεται στην προφανή εκτίμηση που έχουν οι άλλοι (για εμάς) και στις μύριες όσες προσδοκίες που από νωρίς, ακόμη και χωρίς να το προσέχουμε, συλλέγουμε από την κουλτούρα στην οποία έχουμε εμβαπτιστεί. Η σχέση του ποιητή με τους άλλους, με τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει και αναπνέει, προσδιορίζεται από έναν εμπειρικό λειτουργισμό που καθορίζει συχνά τη μεταφορά του “εγώ” μέσα στην κοινή περιπέτεια του “εμείς”.<sup>556</sup>

---

555 Δημηρούλης, 2011: 138.

556 Bruner, 2002: 113-114.

Σύμφωνα με την παραπάνω αντίληψη, και σε ό, τι αφορά το εν λόγω ποίημα, ο ποιητής «γνωστοποιεί», μέσα από την αλληγορική σύνθεσή του, ενδεχομένως και την προσωπική του αντίληψη για τους παράγοντες επιτυχίας που προσδοκά: από τους άλλους ποιητές ευνοϊκά σχόλια («Τα σχόλια των ομοτέχνων»), από τους αναγνώστες «το ένθερμο/ Αλλ' αφελές εγκώμιο», από τους κριτικούς «Τον στέφανο», και, προχωρώντας περισσότερο, δηλώνεται η επιθυμία το έργο να ασκήσει τέτοια επίδραση, ώστε να μελετηθεί, ως σημαντικό, από τους ειδικούς και να συνταχθούν «Διατριβές μονογραφίες λευκώματα». Οι συμβολισμοί ή οι αναλογίες δεν σταματούν εδώ, αλλά επεκτείνονται και σε πρακτικά ζητήματα. Έτσι, ο περίοπτος τοίχος του μουσείου δεν είναι άλλος από τη βιτρίνα ενός κεντρικού βιβλιοπωλείου («Έναν περίοπτο τοίχο του μουσείου»), ενώ ο χώρος παρουσίασης του ποιητικού έργου («αίθουσα των εγκαινίων») δεν θα είναι γκαλερί, αλλά κάποιος ειδικός χώρος όπου γίνονται οι παρουσιάσεις των νέων ποιητικών βιβλίων.

#### 1. 4. Η Αλληγορία μέσω της Μουσικής

Εξίσου στενή και συγγενής της ποίησης η μουσική. Από την αρχαία προσωδία έως τον ρυθμικά ελεύθερο στίχο, η μουσική (ως μέτρο και ρυθμός) είναι αναπόσπαστο κομμάτι του ποιητικού λόγου. Είναι εμφανής η μουσική διάσταση του ποιητικού έργου του Αντώνη Φωστιέρη (βλ.ενότητα «Διακαλλιτεχνικές συνάψεις») η οποία περνά, μεταξύ άλλων, και μέσα από τη ρητή αναφορά σε στοιχεία της μουσικής τέχνης (ρυθμό, μέτρο, όργανα μουσικής, μαέστρους, κοντσέρτα, κύμβαλα, νότες, πεντάγραμμο, κ.ά.), ενώ ιδιαίτερη αξία για τη θέση της στο ποιητικό έργο λαμβάνει ο ορισμός του ποιήματος:

Κι αφού απ' τις χίλιες εκδοχές  
Καμιά δεν απαντάει  
Τι να 'ναι  
Ποίημα,  
Φαντάζομαι δεν θα βαρύνουν

Τρεις ακόμα λέξεις :

Ρυθμικά

Σκεπτόμενο

Αίσθημα.

(ΤτΤ-Α 388)

Ο παραπάνω ορισμός εγκιβωτίζει, μεταξύ άλλων, την ιδεολογική αντίληψη του ποιητή για τη σχέση μουσικής και ποίησης, καθώς «Μπορεί η ποίηση να φαίνεται ότι γίνεται με λέξεις, αλλά οι λέξεις γίνονται με ιδέες, που γίνονται με εικόνες, που γίνονται εντέλει με μουσική».<sup>557</sup> Η σύμπλευση των δύο τεχνών καθίσταται περισσότερο ορατή σε δύο ποιήματα, τα οποία κατατάσσονται στην κατηγορία των αλληγορικών ποιημάτων ποιητικής. Πρόκειται για «Αλληγορικά ποιήματα μέσω της μουσικής», τα οποία με τρόπο έμμεσο και κρυπτικό εγκιβωτίζουν αντιλήψεις για τον τρόπο δημιουργίας της ποιητικής τέχνης.

Ποίημα «Οργανική μουσική»

Το ποίημα «Οργανική μουσική» αποτελεί μια αλληγορία της ποίησης, αλλά και της διαδικασίας παραγωγής του ποιητικού λόγου. Σε ένα πρώτο εμφανές επίπεδο, που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε «ο μουσικός και η μουσική», δίνεται η ισχυρή εντύπωση ότι το ομιλούν πρόσωπο είναι ένας μουσικός, ο οποίος παίζει μουσικά κομμάτια και ξεσηκώνει θύελλα επευφημιών:

Σ' ένα πεντάγραμμο αισθήσεων παίζοντας

Τα όργανα που προμηθεύει η φύση. Χιλιάδες άνοστα

Κομμάτια που απορώ

Πώς ξεσηκώνουν θύελλες

Επιδοκιμασίας.

(ΣΑΠ-Α 258)

---

557 Φωσιέρης, 2014: 153-158.

Ο μουσικός διαθέτει το απαραίτητο προσόν της επιτυχίας («Έχω αυτί ενδεχομένως»), στίχος που παραπέμπει στην ικανότητα να κατανοεί και να αναγνωρίζει τις νότες. Το ταλέντο αυτό ο μουσικός το κατέχει «εκ γενετής», και χάρη σε αυτό βιοπορίζεται («Κι εξαργυρώνει τώρα/ πλήττοντας/ Τα τάλαντό του»)<sup>558</sup>. Παράλληλα, ο μουσικός ασκείται συνεχώς δοκιμάζοντας συγχορδίες περίπλοκες και νέους τόνους:

Η άσκηση

Δεν ξέρω αν όντως βοηθάει την τέχνη μου.

Ωστόσο ασκούμαι ανελλιπώς

Σε συγχορδίες περίπλοκες και τόνους νέους.

(ΣΑΠ-Α 258)

Ενώ ως κατακλείδα του ποιήματος κατατίθεται, εν είδει προσωπικού σχολίου, η άποψή του ότι ελάχιστοι στη χώρα του, παρά το γεγονός ότι είναι χώρα μουσικών, κατανοούν την τέχνη της μουσικής:

Με νιώθετε.

Γεννήθηκα σε χώρα μουσικών

Που δεν νογάζει κανείς τους από νότες.

(ΣΑΠ-Α 258)

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το ποίημα εκθέτει, με ισχυρό αλληγορικό τρόπο, στοιχεία ιδεολογικά του ποιητή για την ποιητική τέχνη. Ο μουσικός είναι ο ποιητής

---

558 Το ουσιαστικό *τάλαντο* αποτελεί αμφισημία, καθώς παράγει δύο σημασίες: το *τάλαντο*, με την έννοια του ταλέντου, αλλά και το *τάλαντο* με την έννοια του χρήματος. Οι αμφισημίες στο ποίημα είναι πολλές και έχουν εντοπιστεί από τη γράφουσα στο βιβλίο της «Όψεις αμφίσημου λόγου στην Ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη» (2021). Μεταφέρουμε εδώ το σχετικό απόσπασμα: «Ο τίτλος του ποιήματος “Οργανική μουσική”, με την πρώτη εμφανή σημασία να παραπέμπει σε μουσική με όργανα και χωρίς ανθρώπινη φωνή, εντύπωση που ενισχύεται στο εσωτερικό του ποιήματος από τις λέξεις *πεντάγραμμα*, *παίζοντας*, *Τα όργανα*, *κομμάτια*, *Που ξεσηκώνουν θύελλες/επιδοκμασίας*: [...]. Από την ανάγνωση γίνεται εμφανές ότι ως *πεντάγραμμα* ο ποιητής δεν εννοεί το τετράδιο πάνω στο οποίο γράφονται οι νότες, αλλά τις πέντε αισθήσεις (*πεντάγραμμα των αισθήσεων*). Το λεκτικό περιβάλλον που ακολουθεί επιβεβαιώνει τη δεύτερη σημασία που παράγει ο τίτλος, δηλαδή την αναφορά στις πέντε αισθήσεις και στα όργανά τους: *όραση* (*Όραση βλέπω*), *όσφρηση* (*όσφρηση οσμίζομαι*), *αφή* (*και τα πιάνω*), *γεύση* (*άνοστα*), *ακοή* (*Έχω αυτί*)». Βλ. Μακρίδου, 2021: 132-133.

και η τέχνη του η ποίηση. Τα όργανα που του προμηθεύει η φύση δεν είναι παρά οι πέντε αισθήσεις του («Σ' ένα πεντάγραμμο αισθήσεων παίζοντας»), με τις οποίες «αποκωδικοποιεί» τον κόσμο γύρω του, ενώ τα «Χιλιάδες άνοστα/ Κομμάτια που απορώ/ Πώς ξεσηκώνουν θύελλες/ Επιδοκιμασίας», είναι τα ποιήματά του, τα οποία ο ίδιος απαξιώνει, όπως απαξιώνει και τις εξαιρετικές κριτικές που γράφονται για το έργο του προσεγγίζοντάς τες με καχυποψία. Ο ποιητής ασκείται συστηματικά, ανελλιπώς, στην ποιητική γραφή, δήλωση που ταιριάζει με το λατινικό *nulla dies sine linea*, πειραματίζεται με την τέχνη του, εφαρμόζοντας καινοτόμες μεθόδους συγγραφής («συγχορδίες περίπλοκες και τόνους νέους»). Τέλος, δηλώνει τη δυσφορία του για τη χαμηλή ανταπόκριση της ποίησης στο κοινωνικό σύνολο (αναγνώστες), παρά το γεγονός ότι η χώρα του είναι ένας τόπος στον οποίο γεννήθηκαν και έγραψαν πολλοί μεγάλοι ποιητές (Όμηρος, Σολωμός, Καβάφης κ.λπ.).

Σε μια πιο εσωτερική ερμηνευτική προσέγγιση, στο ποίημα διαφαίνεται και η αντίληψη για την ανάγκη σύμπραξης των δύο τεχνών, μέσω της αδιάλειπτης προσπάθειας για την επίτευξη της τονικότητας της ποιητικής τέχνης, που αποτελεί ενδεχομένως σχόλιο για τη νεωτερική ποίηση, με την έννοια της απομάκρυνσης και της απέκδυσης του ποιητικού λόγου από τη μουσική του αρματωσιά.

#### Ποίημα «Boîte à musique»

Μέσα από μια εικόνα παραλόγου που προσεγγίζει το όνειρο ή το παράδοξο, το ποίημα «Boîte à musique» αποτελεί ένα ακόμη αλληγορικό ποίημα ποιητικής που συνδέεται με τη μουσική τέχνη αλλά και με τον χορό:

Ανοίγοντάς μου το κεφάλι  
Βγαίνει από μέσα μουσική και μια χορεύτρια  
Γυρνάει περί τον άξονα της σκέψης μου  
Πιο λυγερή πιο εύστροφη απ' τη σκέψη μου  
Γύρω καθρέφτες πολλαπλασιάζοντάς την  
Λουλούδια εξωτικά ή νάυλον·

Συγχρόνως απ' τα βάθη ακούγεται  
Ο ήχος της φωνής μου που δεν ξέρω  
Και το πεπιεσμένο σύμπαν μου αναλύεται  
Σε ζωηρές φουσκάλες προς τα επάνω.

(ΣΕ-Α 92)

Η πρώτη εικόνα που παράγεται από την ανάγνωση του ποιήματος αποτυπώθηκε εύστοχα στην αφιερωματική για τον ποιητή εκπομπή "Μονόγραμμα" του σκηνοθέτη Γ. Σγουράκη, καθώς την ώρα κατά την οποία ο ποιητής διάβαζε το εν λόγω ποίημα, ο σκηνοθέτης πρόβαλλε την εικόνα ενός κουρδιστού μουσικού κουτιού, που μόλις το άνοιγες πεταγόταν με ελατήριο μια περιστρεφόμενη, γύρω από τον άξονά της, μικρή μπαλαρίνα. Η εύστοχη αυτή σκηνοθετική απόδοση του ποιήματος με την εναργή απόδοση των σχετικών στίχων («Ανοίγοντάς μου το κεφάλι/ Βγαίνει από μέσα μουσική και μια χορεύτρια»), όπου το κεφάλι λαμβάνει τη θέση του μουσικού κουτιού, αποτελεί στοιχείο που οδηγεί σε ένα δεύτερο επίπεδο θεώρησης, άδηλο και αφανές.

Το ποίημα αποτελεί μια αλληγορία της ποίησης, ή πιο συγκεκριμένα της ποιητικής γραφής. Η σπερματική ιδέα, γύρω από την οποία ο ποιητής χτίζει ένα ποίημα, συλλαμβάνεται καταρχάς εγκεφαλικά («κεφάλι»), δηλαδή λογικά (μετωνυμία), σύμφωνα με τη σολωμική επιταγή: «Πρέπει πρώτα να συλλάβει ο νους κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί». Η αποτύπωση της χορευτικής κίνησης της χορεύτριας παραπέμπει στη σύζευξη του μουσικού λόγου με τον ποιητικό, κατά τη γνωστή αντίληψη «αν ο πεζός λόγος περπατάει, ο ποιητικός χορεύει», αποδίδοντας κινητικά τη δυνατότητα της ποιητικής σύλληψης να «χορεύει», με πλήθος περιελίξεων από το λογικό μέχρι το υπερλογικό, δηλαδή πέρα από τη συνθήκη της συνηθισμένης, καρτεσιανής και ευθύγραμμης σκέψης («Πιο λυγερή πιο εύστροφη απ' τη σκέψη μου»). Μέσα σε αυτήν την περιστροφική κίνηση το υπερλογικό μέρος αυξάνεται βαθμιαία και οδηγεί σε ποιητική έκσταση, ίσως κατά το πρότυπο των αναστενάρηδων, ανασύροντας («απ' τα βάθη») στην επιφάνεια συμπιεσμένα και καταπιεσμένα στο υποσυνείδητο στοιχεία («το πεπιεσμένο σύμπαν μου»), που ακόμη και ο ίδιος αγνοούσε την ύπαρξή τους («Ο ήχος της φωνής μου που δεν ξέρω»):

Γύρω καθρέφτες πολλαπλασιάζοντάς την  
Λουλούδια εξωτικά ή νάυλον·  
Συγχρόνως απ' τα βάθη ακούγεται  
Ο ήχος της φωνής μου που δεν ξέρω  
Και το πεπεισμένο σύμπαν μου αναλύεται  
Σε ζωηρές φουσκάλες προς τα επάνω.

(ΣΕ-Α 92)

Συνεπώς, και το συγκεκριμένο ποίημα χτίζεται αλληγορικά, ξεκινώντας από μια οιονεί ιδεολογική βάση, που στηρίζει την άποψη ότι το υπερλογικό στοιχείο της ποίησης εκκινεί από ένα λογικό πυρήνα σύλληψης και σταδιακά, με αργό ρυθμό στην αρχή και ταχύτερο στη συνέχεια, τον υπερβαίνει φτάνοντας στο υπερλογικό, που ενίοτε μπορεί να λαμβάνει και την έννοια του μεταφυσικού.

Δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να παραστήσουμε αυτήν την περιστροφική κίνηση του μυαλού με την εικόνα του εκστατικού χορού των δερβίσηδων ή τον εκστατικό χορό των αναστενάρηδων. Και στις δύο περιπτώσεις ο χορός τους είναι στην αρχή αργός και με σταθερά βήματα, εξελίσσεται όμως σιγά-σιγά σε σωματικό στρόβιλο που παράγει, μέσω της αυθυποβαλλόμενης έκστασης, ένα μυστικισμό, σαν να βγαίνει η ψυχή από το σώμα και να φτάνει πιο κοντά στον Θεό.

## 2. Κρυπτικά ή διαδραστικά ποιήματα ποιητικής

Τα ποιήματα και οι σίχοι που καταχωρίζονται στην ενότητα αυτή έχουν ως κοινό προσδιοριστικό χαρακτηριστικό την αναγκαιότητα της αναγνωστικής εμπλοκής, που θα οδηγήσει στην ερμηνευτική αποκωδικοποίησή τους. Πρόκειται για ποιήματα-σταυρόλεξα ή «παίγνια», τα οποία στηρίζονται στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων της γλώσσας και λειτουργούν ως πνευματικά προγυμνάσματα.

Με τον τρόπο αυτό λειτουργεί το ποίημα με τίτλο «ε ά» αποτελεί έναν ποιητικό γρίφο. Ο τίτλος, εκ πρώτης όψεως, παραπέμπει σε συντομογραφία. Ωστόσο, μόνο μετά από διαδοχικές αναγνώσεις γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για



τα δύο φωνήεντα τα οποία λείπουν από τη λέξη-αίνιγμα που ζητείται στους τελευταίους στίχους.

Ο ποιητής δομεί ένα ολόκληρο ποίημα με τη μορφή μιας φωνολογικής άσκησης, με συλλαβική κατάτμηση της λέξης *φτερά*, και με απαλοιφή δύο φωνηέντων, του *ε/ε/* και του *ά/α/* (τα οποία τοποθετεί στον τίτλο, και τα οποία περιέχονται στις ονομασίες των τριών πουλιών), προσκαλώντας τον αναγνώστη του ποιήματος σε ένα παιχνίδι αναζήτησης του κρυμμένου θησαυρού, έναν γρίφο που δομείται πάνω στο βασικό, πρωτογενές υλικό σύνθεσης του λόγου, που είναι ο αλφαβητικός κώδικας, η κατανόηση και η σύνθεσή του:

Η χελιδόνα  
Ο λέλεκας  
Ο πελεκάνος  
Σέρνονται  
Ή με κοντά πηδηματάκια  
Χώνουνε  
Το ράμφος τους  
Το ρύγχος τους  
Στο χώμα  
Ψάχνοντας  
Σαν τρελαμένα  
Μήπως βρουν  
Το φι  
Το ταυ  
Το ρω

Για ν' απογειωθούν.

(ΤτΤ-Α 376)

Με παρόμοιο τρόπο και στο ποίημα με τον μακροσκελή τίτλο «Μαγική εικόνα ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων»,<sup>559</sup> ο αναγνώστης εμπλέκεται σε

---

559 Ο τίτλος του ποιήματος «Μαγική εικόνα ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων», προέρχεται από τους γρίφους των παλιών περιοδικών, όπως συνάγουμε από άρθρο του ποιητή για τον Ν.

μια διαδικασία λύσης του αινιγματικού τίτλου, καθώς αναζητά μέσα στις λέξεις να βρει τα δύο πουλιά τα οποία είναι κρυμμένα ως επανευμολογήσεις: το πρώτο πουλί βρίσκεται μέσα στο εκφώνημα “Α ηδονή”,<sup>560</sup> που παραπέμπει στο αηδόνι, ενώ το δεύτερο πουλί είναι ένα γεράκι, που με παρόμοιο τρόπο βρίσκεται κρυμμένο στη λέξη «αγεράκι»:

Οι ώρες δούλευαν με ανάποδη πορεία.

Κάποτε

Μια φωνή

“Α ηδονή!”

Κελάηδαγε στις φλέβες μου –

Μα έν’ αγεράκι από το μέλλον έπαιρνε

Ψηλά το σώμα μου

(ώς εκεί που χάνονταν)

Κι αίματα αποσιωπητικά σημάδευαν

Τον μυστικό μας δρόμο...

(ΣΕ-Α 104)

Παρόμοια γριφώδη παίγνια συναντά ο αναγνώστης και στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Άγριος Ήμερος» (με το εμφανές ομοηχητικό οξύμωρο του τίτλου), καθώς το «κυνήγι του χαμένου θησαυρού» των λέξεων συνεχίζεται: στη λέξη *θάλασσα* κρύβεται εγκιβωτισμένη η λέξη *άλας*, στις λέξεις *αέρα* και *νερά* κρύβεται αναγραμματισμένη η λέξη *έαρ*, στο επίθετο *μειλίχιο* κρύβεται ως ήχος η άρνηση

---

Εγγονόπουλο. Γράφει σχετικά: «Με την πρώτη ανάγνωση του ποιήματος άρχισα να υποψιάζομαι ότι πίσω από την απλοϊκή ιστοριούλα για την ανώνυμη κόρη κρυβόταν κάποιο παιχνίδι του Εγγονόπουλου, κάτι σαν "μαγική εικόνα", όπως εκείνες των παλιών παιδικών περιοδικών, όπου με κάποια προσπάθεια μπορούσες να διακρίνεις λογουχάρη ανάμεσα σ’ ένα σύμπλεγμα κλαδιών να σχηματίζεται μια γυναικεία μορφή, αόρατη στην πρώτη ματιά, ή στο κενό που άφηναν δυο φιγούρες να διαγράφεται το κεφάλι ενός γέρου ναυτικού». Βλ. Φωστιέρης, 2020.

560 Η φράση «Α ηδονή» και η λέξη «αγεράκι», σύμφωνα με τον Νάκα είναι επανευμολογήσεις (Νάκας, 1998: 54). Ο όρος «επανευμολόγηση» αναφέρεται στη συνειδητή επανάλυση μιας υπάρχουσας λεξικής μονάδας με βάση το σημαίνον, μέσα στο οποίο «κρύβεται» μια μικρότερη λεξική μονάδα, της οποίας το σημαίνον αναδεικνύεται οπτικά ή και ακουστικά. Μια επανευμολόγηση είναι δυνατόν να τελείται διαδοχικά και επάλληλα, σε άμεση διαδοχή (ή/και σε απόσταση) και σε συνάφεια με την ευρύτερη θεματική του κειμένου. Βλ. Κατσούδα-Νάκας, 2013: 287.

Μη, αλλά και η πρώτη συλλαβή της λέξης *Μυστικά*, ενώ το *Ταυ* από τη λέξη *Τάφους* (στοιχείο μεταγλωσσικό) ομοιάζει με «λειψό σταυρό», στοιχείο οπτικοποίησης που παραπέμπει σε μισοσπασμένους μαρμάρινους ή ξύλινους σταυρούς που έχουν τοποθετηθεί στους τάφους. Τέλος, αξίζει στο ποίημα να προσεχθεί και η πολυσημία του συμφώνου *Δέλτα*, καθώς παραπέμπει α) στο γράμμα της αλφαβήτου *Δέλτα*, το οποίο είναι το πρώτο γράμμα στο ουσιαστικό *Δεσποινίδες* («*των/ Δεσποινίδων*»), β) στο *Δέλτα* της εκβολής των ποταμών, και γ) στη γυναικεία φύση, καθώς η ανάποδη σχηματική αναπαράσταση του γράμματος μοιάζει με αυτήν, ενώ χαρακτηρίζεται «εύφορη», δηλαδή (ανα)παραγωγικά γόνιμη («*Δέλτα/ Το εύφορο*»). Για την τελευταία αυτή ερμηνεία αξιοποιείται η σχετική αρχαιοελληνική ονομασία, όπως αυτή χρησιμοποιείται στον Αριστοφάνη (*Λυσιστράτη*, στ. 149-151): «*εἰ γὰρ καθήμεθ' ἔνδον ἐντετριμμένοι, / κὰν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἀμοργίνοις / γυμναὶ παρίοιμεν δέλτα παρατετιλμένοι [...]*»:<sup>561</sup>

Μην προσκυνάτε τα είδωλα.

Είναι μοιραίο αμάρτημα η γλωσσολατρία.

Όμως χιλιάδες κυβικά στη λέξη θάλασσα

Δεν λιώνουν το άλας

Ενώ πιο αίλουρο το έαρ κρύπτεται

Πότε στα ρεύματα του αέρα

Πότε στα νερά.

Η χάρη των ελληνικών·

Που αυτόματα

Μ' ένα μελίχιο Μη

Κρατούν κλειστά τα

Μυστικά,

Μ' ένα μοναχά Ταυ

(Λειψό σταυρό) τους

---

561 Ληναίος, 1935: 29.

Τάφους.

Και, βέβαια, θα προσέξατε:

Πώς σβήνει ο

Άγριος ίμερος –

Ποτάμι πόθου

Εκβάλλοντας

Στο ανεστραμμένο

Δέλτα

Το εύφορο

Των

Δεσποινίδων.

(ΤτΤ-Α 372)

Κατ' αντίστοιχο τρόπο στο ποίημα «Λεξιμαγείες» η Άννα κρύβεται εσκεμμένα μέσα στο ρήμα *ανάθω*, ενώ παρόμοιες ασκήσεις («Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών») αποδίδουν το μαγικό στοιχείο που βρίσκεται στη βάση της ελληνικής γλώσσας η οποία προσφέρει τη δυνατότητα πειραματισμών μέσα από τη χρήση της παρονομασίας, της παρήχησης και των αναγραμματισμών: «Ηχώ των ήχων», «Ναρκωτικά ναρκίσσων», «Μείγματα-μαγείες». Η επισήμανση αυτή απευθύνεται ωστόσο σε μη ευήκοα ώτα αναγνωστών («Σε γρανίτινο αυτί») οι οποίοι δεν αντιλαμβάνονται το μαγικό παιχνίδι των λέξεων:

Μέσα στο ρήμα *ανάθω*

Η Άννα εκπλήσσεται:

Α!

(Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών

Ηχώ των ήχων

Σε γρανίτινο αυτί

Ναρκωτικά ναρκίσσων  
Μείγματα μαγείες εργαστηρίου).

(ΣΕ-Α 107)

Ο τόπος του εν λόγω ποιήματος ποιητικής είναι το εργαστήρι του ποιητή («Μείγματα μαγείες εργαστηρίου»), στοιχείο που, εμπρόθετα, αφήνει να διαφανεί η άποψη ότι ο ποιητικός λόγος είναι αποτέλεσμα εργαστηριακών δοκιμών με πεδίο πειραματισμού τις λέξεις («Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών») και τους ήχους («Ηχώ των ήχων»), και όχι έμπνευση της στιγμής, όπως εύγλωττα δηλώνεται στην τελευταία στροφή του ποιήματος η οποία αποτελείται από τέσσερις στίχους και κάθε στίχος από δύο ημιστίχια με ενδιάμεσο κενό (δομή που θυμίζει την ποιητική σύνθεσης του μοιρολογιού), ενώ το πρώτο ζεύγος των λέξεων που ομοιοκαταληκτούν (*κουτάλι-άλλη*) αποτελεί τυπικό παράδειγμα «ομοιοκαταληξίας-ηχούς», περίπτωση κατά την οποία το δεύτερο σκέλος της ομοιοκατάληκτης λέξης αποτελεί τμήμα (είναι ηχώ) του πρώτου:<sup>562</sup>

Λιώνω τις λέξεις με το κουτάλι

Φτύνω τη μία ρουφώ την άλλη.

Σπάζουνε τ' άστρα τους έξω απ' τον Ταύρο

Κι όλα χοχλάζουνε στο άγιο μαύρο.

(ΣΕ-Α 107)

Κρυπτική αλλά και ακραιφνώς διαδραστική ανάγνωση προσφέρει και το ποίημα «Μη μόναν όψιν» από την ποιητική συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), ποίημα το οποίο συνιστά ένα ευρηματικό παλίμψηστο, στο οποίο ο αναγνώστης καλείται να αποξέσει το νέο, για να ανακαλύψει το παλιό, ενώ μέσα από την προσεκτική ανίχνευση των λεξικών επιλογών προβάλλει η σύγκραση της αρχαιοελληνικής με τη χριστιανική φιλοσοφία, με ανάπλευση στην αρχαία ελληνική και βυζαντινή-χριστιανική γλώσσα.<sup>563</sup>

562 Κοκόλης, 1993: 51-2, Νάκας, 2017: 75-93.

563 Η σύγκραση αυτή στο ποίημα είναι και λεκτική, καθώς γίνεται ορατή από λέξεις που παραπέμπουν στην αρχαία ελληνική (ΣΟΦΟΣ, ωυτή, δαιδάλεους, Η ΠΑΓΑ, Απέσβετο, ο ΑΝΑΞ των

Ο ψευδοκαρκινικός τίτλος, που παραπέμπει στην εμβληματική καρκινική επιγραφή στην κρήνη της Αγίας Σοφίας, ειδοποιεί για τον γριφώδη και κρυπτικό χαρακτήρα του ποιήματος, λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως αναγνωστική οδηγία (υπόδειξη): ο αναγνώστης δεν πρέπει να μένει στη γλωσσική επιφάνεια (στην «όψιν»), αλλά να κοιτά βαθύτερα αναζητώντας την ουσία της ποιητικής κατάθεσης. Από την ανάγνωση του ποιήματος γίνεται αντιληπτό ότι η παραπάνω κυρίαρχη ιδεολογική άποψη εφαρμόζεται σε λέξεις του κειμένου οι οποίες διαθέτουν την δυνατότητα καρκινικής ανάγνωσης: ΣΟΦΟΣ (λέξη που διαβάζεται και αντίστροφα), ΝΗΜΑ-ΑΜΗΝ, ΑΓΑΠΗ-Η ΠΑΓΑ , ΞΑΝΑ-ΑΝΑΞ, ΡΗΤΩΣ-ΣΩΤΗΡ.

Η χάρη των ελληνικών:

ΣΟΦΟΣ

Εκείνος που άφοβος

Πιάνει το ΝΗΜΑ απ' το ΑΜΗΝ

Και ανάδρομα

(Πάνω ή κάτω

Μία και ωυτή)

Γυρνάει σε τέρμα τη νοητή

Αφετηρία.

Απ' όποια θέση να το δεις:

ΣΟΦΟΣ.

Ανοίγοντας

Παλιούς δαιδάλεους δρόμους

Ώσπου αλάθητος

Να κελαρύσει ο ψίθυρος:

ΑΓΑΠΗ – ναι,

Η ΠΑΓΑ

(Ποιος είπε

Απέσβετο;).

ΡΟΔΙΝΟ ΛΑΛΟΝ ΥΔΩΡ που

---

χρησμών, καλύβη, ΡΟΔΙΝΟ ΛΑΛΟΝ ΥΔΩΡ, ΡΗΤΩΣ) και αντίστοιχα στη βυζαντινή-χριστιανική γλωσσική παράδοση (ΑΜΗΝ, ΑΓΑΠΗ, Με βάλια/ Δάφνες, ΣΩΤΗΡ, Πίετε/ Πάντες).

(Φλέβα ν' αδειάζει το αίμα της)  
ΞΑΝΑ ο ΑΝΑΞ των χρησμών  
Με βάγια  
Δάφνες  
Και καλύβη νέα  
ΡΗΤΩΣ προτρέπει  
Σαν ΣΩΤΗΡ:  
Πίετε  
Πάντες.

(ΤτΤ-Α 374)

Ωστόσο, εδώ αξίζει να προσεχθεί το γεγονός ότι η πρόθεση του ποιητή δεν ήταν να δημιουργήσει ένα απροσπέλαστα σιβυλλικό ποιητικό κείμενο, καθώς σχεδόν αυτονομεί στιχικά τα παλαιά λεξικά ίχνη (τα οποία και τοποθετεί μέσα στο ποίημα με κεφαλαιογράμματα γραφή), αλλά να δημιουργήσει ένα υπερκείμενο διαθέτοντας δύο τρόπους ανάγνωσης στο ποίημα, τον ρητό και τον υπόρρητο, ώστε οι επαρκείς ή «γεγυμνασμένοι» αναγνώστες να βρεθούν μπροστά στο «παλαιό», ή στα «παλαιά», διαβάζοντας το νέο, με την προβολή, σε ιδεολογικό επίπεδο, της επιμειξίας του αρχαιοελληνικού με το χριστιανικό στοιχείο, χρησιμοποιώντας μάλιστα χαρακτηριστικές λέξεις από τον χρησμό της Πυθίας προς τον Ιουλιανό.<sup>564</sup>

Η έννοια του κρυπτικού που ενεργοποιεί την αναγνωστική όξυνση προβάλλει και σε άλλα ποιήματα ποιητικής. Το ποίημα που φέρει ως τίτλο τη μοναδική τονική παρώνυμη λέξη «ΡΑΚΗ» (*ράκη* ή *ρακή*) εμπεριέχει λέξεις-γρίφους, δημοσιεύεται στην ενότητα «Υστερόγραφα» και περιέχεται στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του ποιητή (2008, <sup>2</sup>2010) αλλά και στα *Άπαντα* (2021, <sup>2</sup>2022). Εδώ ο αναγνώστης, υποψιασμένος από την ποιητική τακτική του Φωστιέρη (χρήση καρκινικών και αναγραμματισμών), προσπαθεί μάταια να αποκωδικοποιήσει τις «συνθηματικές» λέξεις διαβάζοντάς τες ανάποδα ή διαλύοντάς τες. Ωστόσο, στο ποίημα αυτό η λύση των λέξεων-γρίφων είναι αδύνατη και ίσως δεν θα λυθεί ποτέ, καθώς οι λέξεις αυτές συνδέονται με στοιχεία που αφορούν την προσωπική ζωή δημιουργού: «Η συνθηματική λέξη ΛΙΝΑΠΙ/ Κι η

---

564 Μακρίδου, 2021ε: 100-103.

μυστική ΑΤΜΑΚΑΝΘΟΣ».

Το πρώτο πρώτο ποίημα παπαγάλιζε άνοιξη  
(Ο Μάης κέντησε ένα χαλί  
Και πάλι σκέπασε όλη τη γη)  
Μαράσλειο Λεόντειο Νομική τα ζοφερά Παρίσια  
Έξι εβδομού ογδόντα δύο στις ρόδες του θηρίου  
1/2, 7/12, 26/5, 21/6  
Η συνθηματική λέξη ΛΙΝΑΡΙ  
Κι η μυστική ΑΤΜΑΚΑΝΘΟΣ  
Το νούμερο 74 –

Μισολιωμένα ράκη πώς να γίνουν ποίημα  
Ημερολόγιο  
Προσκλητήριο προσφιλών.

(ΥΓ-Α 293)

Στο ποίημα «Ωδή από χάσματα» –ανασύνθεση της λέξης *χασμωδία*–, ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά στην ελλιποσύμφωνη λέξη «Υ ά ι ο ι», την οποία και καλείται να κατανοήσει. Με προσεκτική ανάγνωση η δυσκολία αίρεται και γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για τη λέξη «Υάκινθοι», από την οποία έχουν αφαιρεθεί τα σύμφωνα, ώστε να προβληθεί η δύναμη που έχουν τα φωνήεντα να εκφράζουν τις πιο σημαντικές καταστάσεις: το κλάμα του μωρού («Καθώς μωρό που μόλις έσκασε απ' τ' αυγό του έσκουζε/ Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας:/ Ω ά ! ω ά !») ή τον σπαραγμό («Ω ά ! ω ά !/ Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !/ Μ' όλη τη γενετήσια δύναμη των φωνηέντων»):

Τώρα μεγάλωσα και μου 'ναι αδύνατο να φανταστώ μιαν αλφαβήτα  
Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήεντα  
Τα γράμματά της όλα. Υάκινθοι  
Χωρίς τα θήτα και τα νι τους πώς ν' ανθίσουνε  
Σε σκοτεινό παρτέρι ακούσματος



Ως ασυνήθιστο επιφώνημα πτώσης.  
Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! –  
Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –  
Καθώς μωρό που μόλις έσκασε απ' τ' αυγό του έσκουζε  
Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας:  
Ω ά ! ω ά !  
Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !  
Μ' όλη τη γενετήσια δύναμη των φωνηέντων.

(ΘΝΘ-Α 183)

Στο ποίημα ποιητικής «Η δολιότητα της άνθισης» η δολιότητα φέρει την έννοια της απάτης, καθώς η ωραιότητα των λέξεων ή ο απατηλός ενθουσιασμός από την υποτιθέμενη έμπνευση μπορεί να αποβούν μοιραία για τον γράφοντα αν παρασυρθεί από «Τους θλιβερούς ανθούς των λέξεων». Διαφαίνεται εδώ η άποψη της «ωρίμασης» του ποιητικού λόγου, όπως το φρούτο που ωριμάζει –αν η διαχείριση και επεξεργασία της έμπνευσης είναι συνετή– έως ότου λάβει κόκκινο χρώμα («Τι φρούτα κόκκινα βαραίνουν πάνω απ' τους γκρεμούς/ Αν τύχει κάποτε το ρήμα και ωριμάσει!»), διαφορετικά οι λέξεις μπορούν να παρασύρουν τον δημιουργό σε ολέθριες καταστάσεις («Όμως, τα μάτια μου γεννάνε κάμπιες στους ανθούς/ Κι είναι τα δόντια μου/ Σπασμένα απ' τα κουκούτσια»). Ο νοηματικός πυρήνας του ποιήματος κρύβεται στο ζεύγος των λέξεων *ρήμα-ωριμάσει*, όπου μέσα στο ρήμα *ωριμάσει* περιέχεται ηχητικά το *ρήμα*, στοιχείο που απαιτεί αυξημένη αναγνωστική παρατήρηση, ενώ η έννοια της ωρίμασης συνδέεται με την ποιητική οδηγία της συνετής διαχείρισης του ποιητικού λόγου:

Στα τρυφερά –μα δύσκαμπτα– κλωνάρια της πανούργας έμπνευσης  
Κοιτάω με περιέργεια –σπασμένα απ' τη συνήθεια–  
Τους θλιβερούς ανθούς των λέξεων'  
Καθώς την άνοιξη που φουρτουνιάζει η φύση  
Και λάμπουν οι αφροί των λουλουδιών  
Στα λιγωμένα πέλαγα των κήπων.

Λέω: τι δόλιες μεταμορφώσεις σκέφτεται ο Δόλιος  
Τι ζωηρά επιχρίσματα τα χρώματα  
Τι φρούτα κόκκινα βαραίνουν πάνω απ' τους γκρεμούς  
Αν τύχει κάποτε το ρήμα και ωριμάσει !

Όμως, τα μάτια μου γεννάνε κάμπιες στους ανθούς  
Κι είναι τα δόντια μου  
Σπασμένα απ' τα κουκούτσια.

(ΔΤΣ-Α 160)

### 3. Γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής

#### 3. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Η κινητήριος δύναμη της γραφόμενης ποίησης είναι η γλώσσα του ποιητή, με το ποιητικό έργο να σχοινοβατεί πάνω στους φθόγγους και τις λέξεις, σε μια προσπάθεια να αποδώσει, μέσω της αλληλενέργειας σκέψης και γλωσσικού συστήματος, τη διυποκειμενική διάσταση της ποιητικής πραγματικότητας, ενεργοποιώντας παράλληλα τον αντίλαλο και την κίνηση μοναδικών εικόνων, οι οποίες βάζουν με τη σειρά τους σε «δόνηση ολόκληρη τη γλωσσολογική δραστηριότητα».<sup>565</sup>

Ξεκινώντας από τη γνωστή άποψη του L. Wittgenstein ότι «Τα όρια της γλώσσας μου καθορίζουν τα όρια του κόσμου μου», θα μπορούσαμε, κατά τρόπο ανάλογο και με σκέψη επαγωγική, να θεωρήσουμε ότι αν ποίηση γίνεται γλώσσα (λόγος γραφόμενος) και η γλώσσα γίνεται ο κόσμος, τότε η γλώσσα γίνεται το κεντρικό θέμα της ποίησης, καθώς η χρήση της γλώσσας στον ποιητικό λόγο ενσαρκώνει τον στοχασμό και την πρόθεση να συγκροτήσει έναν κόσμο εν κόσμω.

---

565 Βλ. Bachelard, 1982: 16-17. Παράλληλα, για το ίδιο ζήτημα, ο Bachelard συμπληρώνει: «Η ποίηση κάνει τη γλώσσα να βρίσκεται σε κατάσταση ανάδυσης. Από τη ζωντανία της παίρνει σχήμα και ζωή. Οι γλωσσικές εξάρσεις που βγαίνουν μέσα από την καθιερωμένη γραφή της πραγματιστικής γλώσσας είναι μικρογραφίες της ζωτικής ορμής.[...] Άλλοτε ήταν οι ποιητικές τέχνες που κωδικοποιούσαν τις ελευθερίες. Αλλά η σύγχρονη ποίηση έβαλε την ελευθερία μέσα στο σώμα της γλώσσας. Έτσι, η ποίηση εμφανίζεται σαν ένα από τα φαινόμενα της ελευθερίας».

Δεν πρόκειται απλώς για ένα όργανο ή εργαλείο επικοινωνίας αλλά για αποφασιστικό παράγοντα νόησης, τέχνης και πολιτισμού, με την έννοια ότι αποτελεί έναν ακραιφνώς αναγκαίο όρο της κοινωνικής συμβιωτικής συνθήκης, που «κοινοποιεί την πνευματική ουσία του ανθρώπου»,<sup>566</sup> εν προκειμένω του ποιητή ή των ποιητών.

Η γλώσσα συγκροτείται με λέξεις, και οι λέξεις είναι φορείς σημασιών. Ο Πλάτων στον διάλογό του *Κρατύλος* στρέφεται στη γλώσσα της ποίησης και στη χρήση της ποιητικής γλώσσας ως διδακτικού εργαλείου: «[...] παρ' Ὀμήρου χρῆ μανθάνειν καὶ παρὰ τῶν ἄλλων ποιητῶν». Ο μεγαλύτερος εν ζωή Αμερικανός γλωσσολόγος και διανοητής Noam Chomski γράφει, μεταξύ άλλων, ότι «υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους η γλώσσα ήταν και θα συνεχίσει να είναι ιδιαίτερα σημαντική στη σπουδή της ανθρώπινης φύσης»,<sup>567</sup> ενώ ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, ο οποίος υπήρξε θεμελιωτής της σύγχρονης γλωσσολογίας, τονίζει το ζεύγμα γλώσσας-σκέψης ως σημαντικό για την αποκωδικοποίηση του κόσμου :«[...] χωρίς τη γλώσσα η σκέψη μας είναι σαν νεφέλωμα, όπου τίποτε δεν μπορεί να προσδιοριστεί με σαφήνεια», γιατί «νόηση και γλώσσα είναι σαν τις δυο όψεις ενός φύλλου χαρτιού: δεν υπάρχει η μία χωρίς την άλλη». Κατά την κοινή αντίληψη η γλώσσα της ποίησης συνθέτει ένα αυτόνομο σύστημα γραφής, μια μετα-γλώσσα, που διαφέρει από τη γλώσσα της τρέχουσας καθημερινής ομιλίας και ακολουθώντας τους δικούς της κανόνες επεξεργάζεται και μεταβολίζει την πρώτη ύλη της ποιητικής τέχνης, που είναι η γλώσσα, με την έννοια του συστήματος .

### 3. 2. Ζητήματα γλωσσικής αντίληψης

Στη νοητικοποίηση του σύμπαντος της ποίησης, τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα, «κοινοποιούν» και προσεγγίζουν ζητήματα κοσμολογικού και οντολογικού προσανατολισμού, που συνάπτονται με το ζήτημα της γλώσσας, δηλώνοντας μια οιονεί ιδεολογική

---

566 Για τον Μπέγιαμιν (2016: 41), η γλωσσική ουσία των πραγμάτων είναι η γλώσσα τους και ο άνθρωπος κοινοποιεί τη δική του πνευματική ουσία (στον βαθμό που αυτή είναι κοινοποιήσιμη) μέσα στη γλώσσα με το να ονομάζει όλα τα πράγματα. Αναρωτιέται ο Μπέγιαμιν: «Γνωρίζουμε άραγε άλλες γλώσσες που να ονομάζουν τα πράγματα; [...] Απλώς δεν γνωρίζουμε άλλη ονομάζουσα γλώσσα εκτός από του ανθρώπου».

567 Τσόμσκι, 1977: 16.

τοποθέτηση του συγγραφέα, εκ της οποίας συνάγονται σημαντικά συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο εγγράφονται μέσα στο κείμενο οι θεωρητικές αντιλήψεις του δημιουργού. Ονομάζουμε τα ποιήματα αυτά «γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής», με την σκέψη ότι αναφέρονται στις ποικίλες εκδοχές της γλώσσας, και τα συνυπολογίζουμε στην ευρύτερη, υπό μελέτη, κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, δίπλα στα επικρατούντα, σε αυτά δηλαδή που έχουν ως αντικείμενο το ποίημα, τον ποιητή, την ποίηση, τα υλικά της ποίησης, αλλά και τον αναγνώστη.<sup>568</sup>

Η επιλογή και η ένταξη αυτής της κατηγορίας ποιημάτων στο συνολικό corpus εκπορεύεται από την εξής αντίληψη: η γλώσσα λειτουργεί ως το πρωτογενές υλικό σύνθεσης του ποιητικού λόγου, το μείγμα εκείνο από το οποίο ο ποιητικός λόγος παράγεται και σαρκώνεται σε στίχους και στα επιμέρους ποιητικά στοιχεία, όπως είναι ο ρυθμός, η στιχοποιία, το μέτρο, η ομοιοκαταληξία κ.λπ. Συνεπώς, η ένταξή τους κρίνεται σημαντική επί της ουσίας, θέση που συμβαδίζει με την άποψη του Κασίνη, ο οποίος στην έρευνά του για τα ποιήματα ποιητικής του Κ. Παλαμά, ομοίως, τοποθέτησε τα σχετικά με τη γλώσσα ποιήματα στην εν λόγω κατηγορία.<sup>569</sup>

Με δεδομένο λοιπόν ότι η γλώσσα αποτελεί την πρώτη ύλη της ποιητικής γραφής, διευρύνουμε τον χώρο του ερευνητικού δείγματος προς την κατεύθυνση αυτή. Οφείλουμε ωστόσο μια σημαντική διευκρίνιση: Τα «γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής» δεν αφορούν αποκλειστικά σε ζητήματα ποιητικής γραφής, αλλά ορισμένα από αυτά υπάγονται στη συνθήκη ενός ευρύτερου φιλοσοφικού στοχασμού, καθώς θέτουν μια σειρά απορημάτων και ενσωματώνουν φιλοσοφικές επιρροές, άλλοτε εμφανείς και άλλοτε κρύφειες. Παράλληλα, η γλώσσα ως στοιχείο

---

568 Ο ποιητής, σε ομιλία, του **ορίζει** τη διαφορά ανάμεσα στην ποίηση (ως γλώσσα ή ιδιαίτερο γλωσσικό κώδικα) και στην ποίηση που περιέχει ή εκλύει η γλώσσα: «[...] Γιατί **η ποίηση είναι πολύ περισσότερο ένας τρόπος ζωής και πολύ λιγότερο ένας τρόπος γραφής. Και, όπως υπάρχει αναντίρρηση η γλώσσα της ποίησης** (μια ειδική, εκλεπτυσμένη, πυκνή, ρυθμική, συγκινησιακή και εν πολλοίς λοξή χρήση της κοινής γλώσσας), έτσι υπάρχει και η ποίηση της ίδιας της γλώσσας: μια πλούσια παρακαταθήκη από λέξεις, ήχους και γραφήματα, από φθόγγους και ρυθμούς, ποικίλους γραμματικούς τύπους και συντακτικές δομές, μεταφορές και παρομοιώσεις, προσωποποιήσεις και μετωνυμίες, συνηχήσεις και ομοηχίες, αναγραμματισμούς και παλίνδρομα, αμφισημίες και πολυσημίες, συνώνυμα και αντίθετα, παράγωγα και συγγενικά, σύνθετα και παρασύνθετα – που όλα αυτά, από μόνα τους, υποβάλλουν ένα αίσθημα ποιητικής μαγείας». Βλ. Φωσιτέρης, Ομιλία στο Ι.Ε.Π, 21/05/2021 (η απομαγνητοφώνηση δική μας).

569 Ο Κασίνης (2022: 57) θεωρεί ότι η γλώσσα αποτελεί το πρωτογενές σύστημα πάνω στο οποίο δομείται το δευτερογενές σύστημα της ποίησης, καθώς η ποιητική γλώσσα δεν είναι «εξωτερικόν ένδυμα κατά τις περιστάσεις φερόμενον, αλλά αποτελεί “σώμα αναπόσπαστον της ψυχής μου”».

που πριμοδοτεί τη συγκρότηση της προσωπικής αισθητικής θεωρίας, ή ως υλικό που επικουρεί τη μέριμνα επίτευξης της νοηματικής ακεραιότητας των ποιημάτων,<sup>570</sup> μετασηματίζεται από διαδικασία σε θεματικό άξονα και σε βασική ορίζουσα της εξίσωσης του ποιητικού έργου, αντανακλώντας ένα πλήρες ιδεολογικό σύστημα: αντιλήψεις και αναζητήσεις του γράφοντος σε ζητήματα σχετικά με την αρχέγονη προέλευσή της ή τον τρόπο σχηματισμού της, τα όρια και τις δυνατότητες που έχει να πριμοδοτεί τον ποιητικό λόγο, αντιλήψεις που πηγάζουν, εν πολλοίς, από τον χώρο της φιλοσοφίας και ειδικότερα από την προσωκρατική φιλοσοφία, στην οποία γίνεται λόγος για την ύπαρξη της πρώτης αρχής της γλώσσας πριν αυτή υποστεί το ρήγμα, πριν οι λέξεις διαμερίσουν την ουσία των όντων.

Μια από τις βασικές αντιλήψεις που αναδύεται από τη μελέτη των «γλωσσοθεματικών ποιημάτων ποιητικής» είναι η πεποίθηση ότι η γλώσσα αποτελεί μια μορφή απουσίας των πραγμάτων και, όπως κάθε απουσία, οδηγεί στο πένθος, δηλαδή σε εκείνη τη συναισθηματική κατάσταση που περιγράφεται ως ψυχική πληγή, που προκαλεί συναισθηματική βλάβη ή ακόμη και συντριβή. Ο ποιητής πενθεί για την απώλεια και την απομάκρυνση από την ουσία των πραγμάτων, δυσανασχετεί με την τυραννία των λέξεων και ασφυκτιά μέσα στα στενά όρια των ορισμών που αδυνατούν να αποτυπώσουν το υπαρκτό και το ανύπαρκτο.<sup>571</sup> Οι ορισμοί και οι λέξεις συρρικνώνουν τα όρια της ελευθερίας του, του αφαιρούν ζωτικό χώρο έκφρασης, πολτοποιούν την ποιητική του αυθυπαρξία υψώνοντας τείχη και τοίχους. Η απώλεια του «χώρου» της ελεύθερης έκφρασης καθιστά τον ποιητή έγκλειστο, εικόνα που παράγει, συνειρμικά, τη δραματική σκηνή του αντι-ήρωα του Marcel Marceau, ο οποίος ψηλαφεί τις διαστάσεις του πνιγηρού κελιού του: «[...] Ύστερα, βηματίζει προς τ' αριστερά: το ίδιο. Το ίδιο και προς τα μπρος, το ίδιο και προς τα πίσω. Παντού, τοίχοι αόρατοι και αδιαπέραστοι. Σε λίγο, ξαναρχίζει, αλλά τώρα τα βήματά του είναι λιγότερα: ο κάθε τοίχος έχει

---

570 Βλ. Γεωργουσόπουλος, ό.π..

571 Για την έννοια του πένθους που σχετίζεται με τη γλώσσα, βλ. Φωστιέρης, 1996: 37: «Περισσότερο βλέπω τη γλώσσα, και κυρίως την ποιητική, σαν μια έκφραση πένθους για τα πράγματα που χάνονται, για κείνα που ποτέ δεν υπήρξαν ή που εμείς δεν μπορούμε να τα προσεγγίσουμε. Νομίζω ότι η γλώσσα είναι το παραπλήρωμα της πραγματικότητας και όχι η αποτύπωσή της. Έτσι, εμπλουτίζεται και ισορροπεί το σύμπαν, καθώς η γλώσσα πολλαπλασιάζει τα είδωλα του υπαρκτού κόσμου και δημιουργεί καινούργιους εκ του μηδενός. Εννοώ ότι η γλώσσα λειτουργεί ως εικονικός πίνακας, ακόμη και ανεικονικός, που γεννάει νέες μορφές, όχι ως αναμνηστική φωτογραφία πλανόδιου επαγγελματία» (Η υπογράμμιση δική μας).

ζυγώσει μερικά εκατοστά, το κελί έχει στενέψει. Ο έγκλειστος προσπαθεί πάλι και πάλι. Αλλά ο χώρος όλο και μικραίνει, όλο και μεγαλώνει η αγωνία του φυλακισμένου». <sup>572</sup>

Ένα ακόμη στοιχείο που προκύπτει από τη μελέτη των «γλωσσοθεματικών ποιημάτων ποιητικής» είναι το γεγονός ότι σε αυτά εντοπίζονται αντιλήψεις που αποσεύουν σημαντικές βεβαιότητες και πάγια ιδεολογικά σχήματα-στερεότυπα σχετικά με την ποιητική γραφή. Η γλώσσα στα ποιήματα αυτά εμφανίζεται ως έννοια προκατασκευασμένη, υπάρχει πριν από μας για μας, ενώ για τον ποιητή αποτελεί δέλεαρ, σαν ένα βάζο με μέλι, πόθο ευσεβή, να την κατακτήσει και πάνω της να χτίσει τον ποιητικό λόγο, να φτιάξει λέξεις-πλοία και να πλεύσει στα αχαρτογράφητα νερά της ουσίας των πραγμάτων:

Κάποιοι ξεχάσαν ένα βάζο με φωνήεντα στο ράφι  
Που θα το 'φταναν. Ύστερα έμαθα με φλούδες συλλαβών  
Να φτιάνω πλοία. Μικρά, όσο το δάχτυλο παιδιού  
(ΣΑΠ-Α 231)

Συνεπώς, κατά την αντίληψη αυτή, τα όρια της γλώσσας είναι πεπερασμένα και ο ποιητικός λόγος δεν είναι λόγος και χώρος ελευθερίας, όπως λέει ο Bachelard, <sup>573</sup> επειδή κινείται πάνω στις ράγες που εκ των προτέρων έχουν χαραχθεί από την ονοματοθεσία των εννοιών και των πραγμάτων, ενώ η γλώσσα της ποίησης δεν ταυτίζεται με τον κόσμο που υπάρχει, όπως «το καρδιογράφημα δεν ταυτίζεται με τις κινήσεις της καρδιάς, ούτε το σειсмоγράφημα με τις σεισμικές δονήσεις, απλώς τις καταγράφουν». <sup>574</sup> Ως εκ τούτου, η ποιητική γλώσσα αναδεικνύεται σε «συμπλήρωμα» ενός κόσμου που ο ποιητής οραματίζεται ότι θα μπορούσε να υπάρξει. Σε συνέντευξή του ο Αντώνης Φωστιέρης δηλώνει:

Η γλώσσα είναι ένα ποιητικό ερέθισμα, δεν είναι όμως το όριο της ποίησης. Αναμειγνύοντας λέξεις αναπαράγουμε εικόνες και

---

572 Popper, 1980: 294.

573 Bachelard, ό. π.

574 Φωστιέρης, 2021.

καταστάσεις (εξωτερικές ή εσωτερικές), χρησιμοποιούμε το ψέμα (που είναι η γλώσσα) για να μπορέσουμε να πούμε όλη την αλήθεια.<sup>575</sup>

Εύστοχα η Ι. Ζερβού επισημαίνει ότι η ποίηση του Φωσιέρη κινείται μέσα στο καθεστώς μιας έκδηλης αντίφασης, καθώς από τη μια θεωρεί τη γλώσσα φυλακή, από τον εγκλεισμό της οποίας προσπαθεί να ξεφύγει, και από την άλλη μετατρέπει τη γλώσσα σε όχημα διαχρονικό και πρωταγωνιστή των ποιημάτων του.<sup>576</sup> Στους περιορισμούς που επιβάλλει η γλώσσα στον ποιητή, ως προς τη διαχείριση του συναισθηματικού και νοητικού υλικού, και τον μετασχηματισμό αυτού σε λόγο ποιητικό, αναφέρεται και ο Γ. Μαρκόπουλος, ο οποίος, στο βιβλίο του για την ποίηση του Αντώνη Φωσιέρη, προχωρά σε μια γενικής τάξεως τοποθέτηση δηλώνοντας ότι «ο ποιητής και κάθε ποιητής είναι σιδηροδέσμιος της αισθητικής καλλιέργειας, αφενός, και της δεδομένης γλωσσικής και λεκτικής ονοματοθεσίας αφετέρου».<sup>577</sup>

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο η γλώσσα γίνεται «τύραννος», άποψη που εκ πρώτης όψεως παραπέμπει στη συνήθη αντίληψη της δυστοκίας των ποιητών για την ανεύρεση της κατάλληλης λέξης που θα αποδώσει λυσιτελέστερα το προσδοκούν νόημα. Ωστόσο, η έννοια της «τυραννίας» στο ποιητικό γίνεσθαι της φωσιερίκης ποίησης λαμβάνει μια θεωρητική διάσταση και αποκλίνει από τα συνήθη. Σ' αυτό «το αλώνι της βιωμένης του αντίφασης»,<sup>578</sup> ο ποιητής προσδοκά να εισέλθει στον χώρο των ιδεολογικών σταθερών περί γλώσσας και στην αντίδωρη σχέση τους με τον ποιητικό λόγο, καθώς η γλώσσα λειτουργεί αφενός ως διάυλος μετάδοσης του ποιητικού μηνύματος και αφετέρου ως αυτεπίστροφος ετασμός της ποιητικής γραφής.

### 3. 3. Τα «γλωσσοθεματικά» ποιήματα ποιητικής

---

575 Φωσιέρης, 1980: 41.

576 Ζερβού, 1997: 29.

577 Μαρκόπουλος, 2022: 31.

578 Ζερβού, 1997: 31.

Στο ποίημα «Αρχή ασοφίας», από τη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996), τίτλος που συνιστά αποπαγίωση της γνωστής ρήσης του Αντισθένη «Αρχή σοφίας ονομάτων επίσκεψις» αλλά και αφανές εκκλησιαστικό διακείμενο («Αρχή σοφίας, φόβος Κυρίου, και βουλή Αγίων, σύνεσις»),<sup>579</sup> ο ποιητής ενίσταται στη λειτουργία του γλωσσικού μηχανισμού που ονοματοθετεί τα πράγματα. Η ένστασή του κατευθύνεται προς την «επίσκεψιν των ονομάτων», δηλαδή προς τη γνώση του ορισμού των λέξεων και τη λειτουργία της γλωσσικής μηχανής αλλά, συνακόλουθα, και προς τη σύνδεση αυτής με την αρχή και το περιεχόμενο της ανθρώπινης σοφίας. Ξεκινάει λοιπόν από την άποψη ότι το οικοδόμημα του «πνεύματος» και του «πολιτισμού» δεν είναι παρά μόνο ένας αντικατοπτρισμός στη συμπαντική έρημο, ενώ οι λέξεις, αντί να υπηρετούν την προσωπική έκφραση και αντίληψη, επιβάλλουν τυραννικά τα δικά τους φαντάσματα αντιστρέφοντας τους ρόλους: και αντί να είναι οι λέξεις τα ονόματα των πραγμάτων, τα πράγματα είναι εκείνα που γίνονται υποζύγια των ονομάτων τους, καθώς η γλώσσα συνιστά μια νέα επικράτεια αυτόνομη, η οποία είναι μεν «καθ' ομοίωσιν», διαφορετική όμως από την πραγματικότητα. Έτσι για παράδειγμα, ένα σπίτι φτιάχνεται από τα υλικά, όχι από τις λέξεις που ονομάζουν τα υλικά: «Απόκαμα/ Να κατοικώ σε λέξεις τσιμεντένιες/ Να 'χω επίπλωση από λέξεις/ Ξύλου». Η επαφή με τα πράγματα είναι διαμεσολαβημένη από τις λέξεις που αντιπροσωπεύουν τα ονόματα των πραγμάτων, και η τυραννία των λέξεων υποχρεώνει σε ευθεία πορεία χαράζοντας τον μονόδρομο προς την ουσία τού «είναι» και του «συνειδέναι». Το χαλίκι, το πουλί, το πούπουλο, η φοινικιά, η φτέρη, όλα έχουν το όνομά τους, οι λέξεις είναι άκαμπτες, «τσιμεντένιες», και ο ποιητής ικετεύει να του δοθεί η χάρη της ανωνυμίας, η οποία θα λειτουργήσει ως καθαρμός των πραγμάτων από τα ονόματά τους, ως αναβάπτισμα μες στη ρευστότητα της άγνοιας:

Βλέπω τα σώματα ν' ανήκουν στην εικόνα τους  
Κι όλα του κόσμου ετούτου στ' όνομά τους. Τίποτα  
Δεν έμεινε αδιάθετο, να το χαρώ.  
Το τελευταίο χαλίκι εκεί στο χερσοχώραφο

---

579 *Παροιμιών τὸ Ἀνάγνωσμα*, Κεφ. Η', 32 - Θ', 18.



Κι αυτό ανήκει·  
Ένα πουλί ένα πούπουλο στα σύρματα του ηλεκτρικού  
Η αραχνιασμένη φοινικιά κι η ψόφια φτέρη  
Ανήκουν, όλα ανήκουν. Κύριε μεσίτα θέλω ν' αγοράσω  
Κύριε μεσίτα πες μου αν γίνεται  
Ν' αλλάξει σπάραχνα ν' αλλάξει ομοταξία  
Το ψάρι που έπιασε ο ψαράς.  
Και το σπιτάκι που μου προξενεύεις, τι άραγε  
Θα είναι άλλο σπίτι; Απόκαμα  
Να κατοικώ σε λέξεις τιμεντένιες  
Να 'χω επίπλωση από λέξεις  
Ξύλου. Να ερωτεύομαι από έρωτα. Και να μεθώ  
Μονάχα με μεθύσι. Αχ δώσε μας  
Τη χάρη της ανωνυμίας, Κύριε,  
Σύντριψε τώρα διαπαντός τον τύραννο της γλώσσας και  
άφησε  
Να ξεχθούν τα σωθικά των όντων μαιίνοντας  
Ταυτότητες και ονόματα. Το χάραγμα  
Του τελευταίου κυττάρου.  
Ελεύθερα  
Να τρέξουν τα ποτάμια  
Επάλληλων σημασιών. Κι όταν αγγίζεις αίσθημα  
Να είναι σάρκα μόνο, σάρκα που ερωτεύεται  
Χωρίς τη χρεία του έρωτα  
Χωρίς καμία προπαιδεία συνειρμών.  
  
Χωρίς τ' αχρεία εκείνα ρουλεμάν  
Της ομιλίας.

(ΣΑΠ-Α 228)

Οι λέξεις λοιπόν παρουσιάζονται ως είδωλα, με αμφίσημη έννοια, ως αντικατοπτρισμοί δηλαδή ενός «κόσμου αληθινού», αλλά και ως υπέρτατα τότεμ,

οδηγώντας συχνά στη «γλωσσολατρία», που, ως μια άλλη μορφή ειδωλολατρίας, πριμοδοτεί την προσήλωση στην επιφάνεια της γλώσσας, δηλαδή στην καλλιέπεια. Κατά συνέπεια, η γλώσσα γίνεται λατρευτικό είδωλο, κατασκευασμένο έτσι ώστε να μοιάζει με το αντικείμενο, αντίληψη που επανέρχεται στο ποίημα «Άγριος ίμερος» (ΤτΤ-Α 372), ως παραίνεση προς τους αναγνώστες: «Μην προσκυνάτε τα είδωλα./ Είναι μοιραίο αμάρτημα η γλωσσολατρία». Παρόμοια, και στο ποίημα «Χρυσόσκονη αφθαρσίας» ο φενακισμός και το ψέμα της γλώσσας προβάλλεται, σχετικά με την αντίληψη για τα είδωλα-ονόματα, ως απατηλή χρυσόσκονη αφθαρσίας:

Τι απαλή  
Τι απατηλή χρυσόσκονη αφθαρσίας  
Πάνω στα πράγματα  
Οι ονομασίες.

Τι μακρινό αεράκι απ' το Αθέατο  
Που όλο υπόσχεται  
Κι όλο ευλογεί  
Χαλκεύοντας  
Το πιο γκροτέσκο αντίγραφο  
Αυτού του κόσμου.

Γκροτέσκο αντίγραφο ενός κόσμου αληθινού  
Που πύρωσε απ' τη θέρμη των αισθήσεων  
Κόρωσε  
Και ξαφνικά  
εξατμίστηκε

σε λέξεις.

(ΤτΤ-Α 390)

Στο ποίημα «Η γλώσσα της φωτιάς» (ΘΝΘ-Α 202), όπου το ουσιαστικό γλώσσα λειτουργεί με διττή σημασία (με την οπτική εντύπωση της φλόγας ως πύρινης γλώσσας, και με τη γλώσσα ως κώδικα γραπτό και προφορικό), ο ποιητικός λόγος θεματοποιεί τα όρια της γλώσσας, η οποία δεν μπορεί να εκφράσει όλο τον πλούτο των συναισθημάτων υποβάλλοντάς τα μοιραία σε περιορισμούς. Στο ποίημα οι λέξεις εμφανίζονται επιθετικές, σαρκοβόρες, σαν «τρωκτικά» κατασπαράζουν τα συναισθήματα, τα περικόπτουν και τα τοποθετούν μέσα στα στενά τους όρια. Με την έννοια αυτή τα όρια του κόσμου κάθε ανθρώπου, αλλά και του ποιητή, είναι τα συρρικνωμένα και τυποποιημένα όρια που χαράσσουν οι λέξεις που γνωρίζει, με την έκφραση να περιορίζει τελικά τα αισθήματα, και όχι να τα επεκτείνει.<sup>580</sup>

Κι εκείνο το μεγάλο ζώο που μάς μοιάζει, όρθιο στα δυο  
του πόδια βάλθηκε να γρατζουνάει το τζάμι του κε-  
νού

Και τα βιβλία όλου του κόσμου ανοίξαν τις σελίδες τους

Και τρωκτικά οι λέξεις βγήκαν να καταβροχθίσουνε το  
χόρτο απ' τις καρδιές που ακόμα δεν μαράθηκαν

(ΘΝΘ-Α 202)

Σε επίπεδο οντογένεσης της γλώσσας, από ένα προγλωσσικό-προλεκτικό στάδιο ενότητας προς ένα στάδιο κατακερματισμού, προέκυψε «Η ομιλία», το

---

580 Βλ. Φωστιέρης, 1997: 141. Ο ποιητής δηλώνει σχετικά σε συνέντευξή του: « Μήπως αυτή η περίφημη επαφή των ανθρώπων μέσω του λόγου, για να είναι ασφαλής και ακίνδυνη, γίνεται επίτηδες μονάχα με τα τυποποιημένα προφυλακτικά των λέξεων, ώστε να βρίσκονται πάντοτε υπό έλεγχο οι γεννήσεις αισθημάτων και σκέψεων; Η λέξη “προσδοκία” λογουχάρη, η λέξη “απογοήτευση”, υπάρχουν άραγε επειδή τα αισθήματά μας τις χρειάστηκαν αδήριτα – ή λέτε να προσδοκάμε εύκολα και ν' απογοητευόμαστε συχνά, επειδή ακολουθούμε με τα μάτια κλειστά μια στράτα καταπεπατημένη υπό πολλών, ένα πολυσύχναστο δρόμο χαραγμένο από τις λέξεις; Γιατί να μην υπάρχει, λέω έτσι στην τύχη, μια ειδική, συγκεκριμένη λέξη για τη συγκίνηση νηπίου που άκουσε πρώτη φορά αλύχτισμα σκυλιού; Ή γι' αυτό που νιώθαμε εκεί στα δεκατρία, όταν ο κόσμος όλος ήταν κατάνυξη και αποστροφή; Ή για κείνη τη βιαστική ακινησία του μυαλού, που αρπάζει από διαίσθηση το νόημα κι αστραπιαία λιχνίζεται; Ή ακόμα για τον ρυθμικό, υπόκωφο ήχο του ρολογιού, σα να καρφώνουν μέσα στη νύχτα έναν αθώο στο σταυρό του; Η χάρη της ανωνυμίας, που ζητάει το ποίημα, είναι ο καθαρός των πραγμάτων από τα ονόματα που τα ορίζουν. Ο αναβαπτισμός τους μέσα στο ζεστό και ρευστό και γλυκύτατο πάντα “Δεν ξέρω”».

ποίημα που παρουσιάζει, συμπληρωματικά, την αντίληψη του ποιητή για τη δημιουργία του γλωσσικού κώδικα: η πρότερη γλωσσική ενότητα του κόσμου διασπάται, η γλώσσα ως σαρκοβόρο ζώο, λέαινα ή λύγγας, κατασπαράσσει και κατακρεουργεί ανελέητα τη σκέψη μετασχηματίζοντάς την σε συλλαβές, οι οποίες αργότερα θα γίνουν λέξεις. Η ενιαία γλώσσα δεν υπάρχει πια, καθώς έχει σχηματιστεί η ομιλία που βοηθά, μέσω των λέξεων, στην κατανόηση του κόσμου. Η τρομακτική αυτή διαδικασία σχηματισμού της ομιλίας λαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός ανήλεου κυνηγιού που διεξάγεται στη ζούγκλα, ενώ η φωνική πράξη τελείται σταδιακά: το νοητικό ερέθισμα («σκέψη») μετασχηματίζεται μέσα στο στόμα σε φωνήματα-συλλαβές, με τη συμμετοχή των δοντιών («κοπτήρες») και των χειλιών («των χειλιών τις άκρες»), ενώ η «γλώσσα» λειτουργεί αμφίσημα, όχι μόνο ως όργανο του στόματος, αλλά και ως ομιλία (αξίζει να προσεχθεί η χρήση της ομοηχίας):<sup>581</sup>

Λυγμός ορμάει προς το μυαλό σαν θρόμβος.

Μια σκέψη σαν λυγμός.

Αλέθουν οι κοπτήρες στάζοντας

Αίματα λίπη συλλαβές

Απ' των χειλιών τις άκρες·

Γλώσσα που κρεουργεί

Με νύχι λέαινας

Και βουλιμία λυγγός

Ενός ανήλεου κυνηγιού

την ωμή λεία.

(ΣΑΠ-Α 230)

Μετά τη διαδικασία διάλυσης, οι συλλαβές παίρνουν τη θέση τους μέσα στις λέξεις, και οι λέξεις μέσα στη γλώσσα για να συγκροτήσουν τον Λόγο. Η σύνθεση του γλωσσικού κώδικα επικοινωνίας υπακούει με τη σειρά της σε μια κεντρομόλο

---

581 Για την ομοηχία «ομιλία»-«ωμή λεία», βλ. Μακρίδου, 2020α: 99.

δύναμη που ασκείται με κατεύθυνση τον νοηματικό πυρήνα, γύρω από τον οποίο συνάζονται οι λέξεις δομώντας το νόημα του κόσμου. Ωστόσο, στο ποίημα «Διάλυση» η δύναμη αυτή αντιστρέφεται, και από κεντρομόλος γίνεται φυγόκεντρος. Ο Διάβολος εξολοθρεύει τις λέξεις και, υπονομεύοντας την ουσία της γλώσσας, οδηγεί τον κόσμο σε διάλυση. Η γλωσσική αποδόμηση θα οδηγήσει τελικά στην αποδόμηση του κόσμου (αν μάλιστα λάβουμε υπόψη τις σχετικές θεωρίες των φιλοσόφων της γλώσσας, όπως λ.χ. του Βιτγκενστάιν), σε μια κατάσταση ακαταληψίας, περίπου σαν αυτή που προτείνει ο λεττρισμός<sup>582</sup> («Ο ε λ δ ι α κ β ε σ ο υ σ ι α / σ ι ε λ ι ε ο λ η σ ε ι α »):

Μια-μια οι λέξεις βγαίνουν στον αφρό  
Κι εκείνος  
Με τ' ακοίμητο καμάκι  
Ξεκοιλιάζει .

Ο ε λ δ ι α κ β ε σ ο υ σ ι α  
σ ι ε λ ι ε ο λ η σ ε ι α .

(ΔΤΣ-Α 157)

Παράλληλα, στο ίδιο ποίημα ανιχνεύονται καρτεσιανές αντιλήψεις για τα θεμέλια και τη λειτουργία του κόσμου. Ο ποιητής, σαν άλλος Καρτέσιος, αντιλαμβάνεται τον κόσμο ως μηχανή, η οποία δουλεύει με βάση ένα κεντρικό γρανάζι. Η διάλυση της γλώσσας («Χαλάει της μνήμης μου το κεντρικό γρανάζι») στερεί από τον άνθρωπο το δικαίωμα της μνήμης, της έκφρασης, κάθε ίχνος πνευματικής (ή και υλικής) τροφής, την ικανότητά του να ονοματίζει τον κόσμο και τα πράγματα. Κατ' επέκταση ο κόσμος, ο τακτοποιημένος πίσω από τις λέξεις, παύει να υπάρχει και αποδομείται:

“Τώρα θα χάσουμε

---

582 Για την έννοια της γλωσσοκεντρικής γραφής και την εμφάνισή της στη Νεοελληνική λογοτεχνία βλ. Αρσενίου, 2003: 348-370.

Τ' ωραίο πανηγύρι

Την τρυφερή τροφή!".

(Μέσα μου εν' άθλιο υποκείμενο γρινιάζει

Χαλάει της μνήμης μου το κεντρικό γρανάζι).

(ΔΤΣ-Α 157)

Η αντίληψη αυτή επαναλαμβάνεται, με άλλο τρόπο, στο ποίημα «Αέρινο άπειρο», στο οποίο ακολουθείται ανάλογη ιδεολογική στόχευση, αλλά με ανιούσα κλιμάκωση προς τον θάνατο: η απώλεια της γλώσσας σημαίνει απώλεια της μνήμης, που σημαίνει αδυναμία έκφρασης των βιοτικών αναγκών, άρα την αδυναμία λήψης τροφής, άρα τον θάνατο:

Τι θέλω εδώ χωρίς τη γλώσσα μου

Χωρίς τη στοιχειώδη μνήμη

Αν θα πεινάσω κάποτε

Δεν θα μπορώ να θυμηθώ να πω ψωμί

Και θα πεθάνω.

(ΣΕ-Α 52)

Στο ποίημα «Το απόβαρο», ο τίτλος παραπέμπει στο απόβαρο (την «τάρα») των πραγμάτων, με την έννοια της διαφοράς μεταξύ του μεικτού και του καθαρού βάρους. Εδώ, τίθεται υπό εξέταση το ζήτημα των λέξεων, που αποτελούν μεταφορικά το «άυλο απόβαρο της ύλης». Αν αφαιρεθεί η ύλη, αυτή καθαυτήν, το εναπομένον απόβαρο δεν είναι άλλο από φθόγγους και συλλαβές πάνω σε μια λευκή σελίδα. Ωστόσο, οι λέξεις σηκώνουν το βάρος της φαντασιακής γλωσσικής πραγματικότητας, και μέσω αυτών το ένυλο γίνεται άυλο. Οι λέξεις, οι οποίες σχηματίζονται με «Μηδαμινές μπουκιές αέρα» (οι μπουκιές αέρα ως μετωνυμία του τρόπου σχηματισμού των λέξεων στον προφορικό λόγο, μέσω της εκπνοής του

αέρα από τους πνεύμονες), «Υποδύονται τέρατα», δηλαδή κίβδηλα απεικασματα του πραγματικού κόσμου, φενακιστικά είδωλα. Έτσι, η λέξη *δίχτυ*, ακόμη κι αν δεν λεγόταν *δίχτυ*, θα εξακολουθούσε να έχει για τον ψαρά την ίδια πρακτική αξία («Για τον ψαρά/ Η λέξη *δίχτυ* περιττεύει»):

Μιλάς με λέξεις.

Μεταφράζεις το άγνωστο

Σε κάτι πιο άγνωστο. Ανταλλάσσοντας

Τ' ασήκωτο της ύλης μ' ένα κίβδηλο

Χαρτοφυλάκιο

Γεμάτο άυλες μετοχές

Αντωνυμίες

Και ρήματα.

[...]

Μηδαμινές μπουκιές αέρα

Υποδύονται τέρατα. Σκέψου λοιπόν:

Για τον ψαρά

Η λέξη *δίχτυ* περιττεύει. Ατίθασα

Έμφυχα κι άψυχα ορμούν στις σημασίες

Σαρώνοντας. Ποδοπατούν

Το νόημα των ονομάτων και άηχα

(Τι εμπαιγμός! τρία ηχηρά

φωνήεντα στο *άηχα*)

Σώμα με σώμα διεκδικούν

Ό,τι ονειρεύτηκαν πως είναι. Μεταλλάσσοντας

Έξω από γλώσσα κι από σκέψη

Το άγνωστο

Σε κάτι ακόμα πιο ερεβώδες.

Και ασήκωτο.

Στο άυλο

Απόβαρο

Της ύλης.

(Τπ-Α 328)

Στο ποίημα «Ωδή από χάσματα» –αποσυναρμολόγηση της λέξης *χασμωδία* στα εξων συνετέθη–, θεματοποιείται ξανά η εξάρθρωση του γλωσσικού κώδικα. Εδώ η ποιητική στόχευση προσανατολίζεται προς το αλφάβητο και δοκιμάζεται το υποθετικό σενάριο ενός ελλιποσύμφωνου αλφαβήτου, με εξάλειψη των συμφώνων και με πλήρη κυριαρχία των φωνηέντων. Η απογύμνωση των ονομάτων από τα σύμφωνα οδηγεί στην ποιητική ματαίωση και σε γλωσσική ακαταληψία, ενώ η καταρράκωση και η εκμηδένιση της λειτουργίας του αλφαβήτου σημαδεύεται από την επιστροφή και την ενεργοποίηση των αρχέγονων ενστίκτων. Μετά την «εξολόθρευση» των συμφώνων μένουν μόνο τα φωνήεντα, από τα οποία σχηματίζονται βέβαια τα επιφώνηματα, που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τα πιο δυνατά συναισθήματα, όπως είναι ο τρόμος από μια επικίνδυνη πτώση («Ως ασυνήθιστο επιφώνημα πτώσης») ή οι πρώτες κραυγές των μωρών όταν γεννιούνται («Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας: / Ω ά ! ω ά ! / Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !»). Ωστόσο, σε μια τέτοια περίπτωση, η ονοματοθεσία ανατρέπεται άρδην. Ένας υάκινθος, λογουχάρη, δεν μπορεί να είναι πλέον *υάκινθος*, χάνει το χνάρι του ονόματός του και από λουλούδι γίνεται επιφώνημα:

Τώρα μεγάλωσα και μου 'ναι αδύνατο να φανταστώ μιν  
αλφαβήτα

Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήεντα

Τα γράμματά της όλα. Υάκινθοι

Χωρίς τα θήτα και τα νι τους πώς ν' ανθίσουνε

Σε σκοτεινό παρτέρι ακούσματος

Ως ασυνήθιστο επιφώνημα πτώσης.

Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! –

Να μπεινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –

Καθώς μωρό που μόλις έσκασε απ' τ' αυγό του έσκουζε



Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας:

Ω ά ! ω ά !

Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !

Μ' όλη τη γενετήσια δύναμη των φωνηέντων.

(ΘΝΘ-Α 183)

Σε άλλου είδους διάλυση του αλφαβήτου παραπέμπει το ποίημα «Ο πυρήνας του νοήματος». Στο ποίημα ηχεί δυνατά η συμπαντική έκρηξη (Big Bang), από την οποία προήλθε η πρώτη ύλη, τα άστρα, οι γαλαξίες και οι πρώτες μονοκύτταρες μορφές ζωής, αλλά και ένα αντίστοιχο Big Bang της γλώσσας, από το οποίο σχηματίζονται οι χιλιάδες γαλαξίες των λέξεων:

Μέσα στον ύπνο μου άκουσα

Θα 'μουν ακόμη αγέννητος

Την έκρηξη του αλφαβήτου που έσπερνε

Τα πύρινα κομμάτια

Ενός πυρήνα νοήματος,

Ν' ανάβουν γύρω εκατοντάδες

Γαλαξίες με λέξεις.

(ΘΟΔ-Α 403 )

Από μια έκρηξη λοιπόν προήλθε τη ζωή, αλλά και η γλώσσα. Με το ποίημα αυτό ο ποιητής γυρνά αντίστροφα τον χρόνο σε ένα φανταστικό χωροχρονικό κενό, πριν υπάρξει το σύμπαν, πριν καν υπάρξει το τίποτα. Η έκρηξη είναι η απαρχή της δημιουργίας της γλώσσας και, κατ' επέκταση, του ποιητικού λόγου. Τα πύρινα κομμάτια σχηματίζουν τον πυρήνα του λόγου, ο οποίος, στη συνέχεια, θα διασπαστεί σε μικρότερα κομμάτια. Συν τοις άλλοις, η έκρηξη συνδέεται μετωνυμικά και με την «εκρηκτικότητα» του ποιητικού λόγου, με την ιδιότητά του

δηλαδή να προκαλεί (μεταφορικά) «ωστικά κύματα» που κατευθύνονται προς τον αναγνώστη.<sup>583</sup>

Κλείνοντας την παρούσα ενότητα οφείλουμε να τονίσουμε ότι τα «γλωσσοθεματικά» ποιήματα ποιητικής λειτουργούν ως πεδίο εφαρμογής ενός διαρκούς προβληματισμού για την παρουσία της γλώσσας, ως έννοιας και κατασκευής, που καθορίζει τον ποιητικό λόγο. Πρόκειται για μια πράξη ιδεολογικοποίησης του ποιητικού χώρου, με κυρίαρχη την αντίληψη ότι ο κόσμος είναι κτισμένος, σε μεγάλο βαθμό, με αντανakλάσεις των πραγμάτων (λέξεις), άρα η πραγματικότητα (ή η «πραγματικότητα») μπορεί να συλληφθεί και ως μια γλωσσική κατασκευή, καθώς η γλώσσα, με το αλφάβητο, τα φωνήεντα, τα σύμφωνα και τις λέξεις, την ανα-δημιουργεί κατασκευάζοντας πυρήνες αληθοφάνειας. Έτσι, το ποίημα «Το ψέμα της αλήθειας» συνοψίζει τη σχέση του ποιητικού λόγου με τη γλώσσα, εφόσον η ποίηση φέρει το ψέμα της αλήθειας (και την αλήθεια του ψέματος), με την έννοια ότι το πρωτογενές της υλικό, δηλαδή η γλώσσα, αποτελεί κατ' ουσίαν, ένα «ψεύδος»:<sup>584</sup>

Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση.

Δες πόσο τέλειο

Το κόκκινο αυτό μήλο

Πόσο υπέροχο

Κι ας μην υπήρξε κόκκινο ποτέ

(Ρουφάει το μάτι άχρωμους παλμούς

Κι ένας μικρός διερμηνέας μεταφράζει αυτόματα

---

583 Τη διάσταση αυτή πρώιμα ο ποιητής την εγκαθιδρύει στον ποιητικό χώρο με το πρώτο ποίημα της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), όπου διαβάζουμε: «Αυτές οι λέξεις σκάσανε σαν ρόδι/ Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται./ Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων/ Ή –πιο σωστά– σαν ποίημα/ Στον ουρανό της μοναξιάς των συνανθρώπων» (*ΠΜΠ-Α* 117). Αξίζει να προσεχθεί η παρομοίωση «σαν ρόδι», λέξη η οποία στη γαλλική γλώσσα σημαίνει, ταυτόχρονα, ρόδι αλλά και χειροβομβίδα (grenade).

584 Για το ψέμα της ποίησης, βλ. Φωστιέρης, 1979: 3: «Η ποίηση είναι ένα σύστημα απουσίας. Και δεν μπορεί να γίνει διαφορετικά, αφού το μοναδικό της όργανο, η γλώσσα, είναι κι εκείνο προϊόν μια πραγματικής έλλειψης. Λέω «δέντρο», «απελπισία» ή «γείτονας», γιατί δεν είναι δυνατόν να 'χω μια διαρκή και στενή επαφή με τα ίδια τα πρόσωπα, τις καταστάσεις ή τα πράγματα ανά πάσα στιγμή, γιατί δεν μπορώ να τα πλησιάσω, να τα αποκτήσω, να τα αλλοιώσω, να τα αναμείξω με τον τρόπο και τους συνδυασμούς που θα 'θελα. Η γλώσσα είναι το υποκατάστατο, η απομίμηση, το ψέμα. Είναι η συνεχής υπόμνηση της φυσικής μας αδυναμίας και ανικανότητας, η ανεμόσκαλα για την υπέρβαση, δηλαδή για την εγκατάλειψη του υπαρκτικού».

Μες στο μυαλό σου: Κόκκινο).  
Ούτε είναι μήλο  
(Ενέργεια ή κενό  
Που απ' τους πρωτόπλαστους ακόμα  
Πειστικά υποδύεται  
Σ' αέναη επανάληψη  
Τη σάρκα φρούτου).

Αυτή θα 'ναι η κόλαση λοιπόν  
Του παραδείσου:  
Μια εικονική  
Πραγματική πραγματικότητα  
Ένα όνειρο –

Που η φλούδα του  
Κρατάει καλά κρυμμένο  
Το κουκούτσι.

(ΘΟΔ-Α 430)

#### 4. Πειραματικά ποιήματα ποιητικής

Ο Μπαχτίν, μιλώντας για τα όρια των κειμένων, θα κάνει λόγο για κατασκευασμένα κείμενα με στόχο τον γλωσσολογικό ή υφολογικό πειραματισμό, ενώ, αναφερόμενος στο «γεγονός της ζωής του κειμένου», θ' αναγνωρίσει ότι η ουσία αυτού εξελίσσεται στο όριο μεταξύ δύο συνειδήσεων (ή δύο υποκειμένων), με την έννοια ότι το κείμενο αποτελεί το «στενογράφημα ενός διαλόγου ειδικής μορφής», στο οποίο τα διαλεγόμενα μέλη είναι ο συγγραφέας (πρώτος πόλος) και ο ερμηνευτής που λειτουργεί ως κατανοούσα συνείδηση και δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να εξαλειφθεί ή να εξουδετερωθεί (δεύτερος πόλος).<sup>585</sup>

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, η κάθετη επεξεργασία και μελέτη των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη ανέδειξε συστάδες ποιημάτων που

---

585 Μπαχτίν, 2014: 147-151.

εγγράφονται, εν όλω ή εν μέρει, στο πλαίσιο της παραπάνω θεωρητικής τοποθέτησης. Πρόκειται για ποιήματα ή ποιητικά «υλικά» (στίχους) που ακολουθούν μια ιδιότυπη και αποκλίνουσα, από τη συνήθη, συνθεσιακή μορφή. Κοινό έδαφος δόμησης αποτελεί ο πειραματικός τους χαρακτήρας, ο οποίος, επιπλέον, φέρει στην επιφάνεια έναν αθέατα προσδοκώμενο διάλογο μεταξύ ποιητή-πομπού και δέκτη-αναγνώστη.

Με δεδομένο ότι η λογοτεχνική διαδικασία οργανώνεται γύρω από δύο στιγμές, την επιλογή του θέματος και την επεξεργασία του, τα ποιήματα που εξετάζονται εδώ εισάγουν, ή για την ακρίβεια κάνουν ορατή, τη διαδικασία της επεξεργασίας του γραφόμενου ποιητικού λόγου, εν είδει πειραματισμού, στην οποία υποβάλλει ο συγγραφέας το κείμενό του πριν την οριστική διάθεσή του, μέσω της δημοσιοποίησης, στο αναγνωστικό κοινό. Στην κατηγορία των «πειραματικών ποιημάτων ποιητικής» καταχωρίζονται τρία ποιήματα, τα οποία αποκαλύπτουν δύο διαφορετικά ποιητικά σχέδια δόμησης του ποιητικού λόγου και προσφέρουν στον αναγνώστη το δικαίωμα της αυτόβουλης επιλογής. Πρόκειται για τα δύο ομότιτλα ποιήματα «Θηλιά από μετάξι» (1) και «Θηλιά από μετάξι» (2) από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013), ενώ ως πειραματικό ποίημα ποιητικής αναγνωρίζουμε και το «Κρυφό σονέτο» από τη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020). Τα ποιήματα αυτά μαρτυρούν τις επάλληλες απόπειρες του ποιητή να σχηματίσει ένα ποίημα, τις δοκιμές στις οποίες επιδίδεται, έως ότου καταλήξει στο τελικό αποτέλεσμα, ενώ το δίλημμά του για τη μία ή την άλλη μορφική διάρθρωση δεν αίρεται αλλά μεταβιβάζεται στον δέκτη.

Η τακτική των επάλληλων δοκιμών αποτελεί μια παγιωμένη μέθοδο συγγραφής του Αντώνη Φωστιέρη, η οποία, σταθερά και αμετάβλητα, πηγάζει από την προσωπική συγγραφική του «διάνοια» ότι το ποίημα, πριν φτάσει στην τελική του μορφή, υπόκειται σε μια εξελικτική διαδικασία συγγραφής, ένα μακρό στάδιο επώασης, που επιβάλλει διορθώσεις, αναιρέσεις, προσθέσεις και αφαιρέσεις, απορρίψεις και επαναφορές.<sup>586</sup> Η τελική μορφή του ποιήματος, όπως προκύπτει

---

586 Τα δύο τελευταία στοιχεία, δηλαδή την απόρριψη ή την επαναφορά ποιητικών υλικών (μονόστιχα, δίστιχα, τρίστιχα) που περιήλθαν σε αχρηστία, επειδή δεν κρίθηκαν ικανά να ενταχθούν σε κάποιο ποίημα, την εντοπίζουμε στις δύο τελευταίες συλλογές του ποιητή, στα *Τοπία του Τίποτα* (2013) και στη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), όπου κατατίθενται τα ποιήματα-συνθέματα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων» και «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών», αντίστοιχα.

από την παρακάτω δήλωση-ομολογία, που περιέχεται σε συνέντευξη, ενδέχεται να τον απασχολεί χρόνια:

Έχω επανειλημμένως βασανιστεί με ποιήματα (με προπλάσματα ποιημάτων δηλαδή) που για χρόνια βουίζουν σφήκες γύρω απ' το κεφάλι μου και είναι αδύνατον να τα συλλάβω, να τα καρφώσω στο χαρτί. [...]μετά την πρώτη γραφή και ώς τη στιγμή της δημοσίευσης του ποιήματος, χρειάζομαι αρκετό χρόνο. Το διορθώνω, το ξαναγράφω όσο είναι ακόμα ζεστό, το αφήνω να κρυώσει μέχρι να το ξεχάσω, το ξαναβλέπω από απόσταση, προσθέτω, αφαιρώ και αλλάζω, πέντε, δέκα και είκοσι φορές, καθαρίζοντας το νόημα, σβήνοντας τα περιττά, δοκιμάζοντας τον ρυθμό – και εντέλει προκύπτει ένα παλίμψηστο με αλληπάλληλες στρώσεις, όπου η καθεμία επικαλύπτει και καταργεί τις προηγούμενες.<sup>587</sup>

Η παραπάνω διαδικασία φαίνεται ότι εφαρμόστηκε στα δύο ποιήματα με τον τίτλο «Θηλιά από μετάξι», τα οποία αποτελούν δύο διαφορετικές εκδοχές του ίδιου ακριβώς ποιήματος (ΤτΤ-Α 368, 371).<sup>588</sup> Το πρώτο είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο με αφανή ρυθμό και το δεύτερο σε παραδοσιακή μορφή με αυστηρό ιαμβικό μέτρο και έντονο ρυθμό. Η κειμενική απόσταση των δύο ποιημάτων μέσα στη συλλογή είναι μόλις ένα ποίημα, το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ τους (το ποίημα «Συνάψεις») και λειτουργεί ως «γέφυρα» που τα ενώνει. Η τυπογραφική αυτή τοποθέτηση διαθέτει στον αναγνώστη το στοιχείο της επιλογής, με την έννοια ότι ανάλογα με τις ποιητικές του προσλαμβάνουσες τάσσεται υπερ της μιας ή της άλλης δομικής εκδοχής.

Τα δύο ποιήματα, που ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, δομούνται σε βάση φιλοσοφική. Το πρώτο σε τυπογραφική παράθεση (το ποίημα που είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο) φέρει ως μότο το ήμισυ της αποφθεγματικής φράσης του Ηράκλειτου (Απ. 26) «ἄρμονία ἀφανής», με

---

587 Φωσιτιέρης, 2022δ.

588 Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Γ. Μαρκόπουλος, ο οποίος πιστεύει ότι πρόκειται για τη σημαντικότερη, μεταξύ άλλων, «πειραματική απόπειρα» του Αντώνη Φωσιτιέρη, καθώς οι δύο μορφές του ίδιου ποιήματος δεν είναι απλώς ομόθεμες αλλά έχουν συντεθεί με το ίδιο ακριβώς υλικό (λέξεις, σημεία στίξης), ενώ η μοναδική αλλαγή εντοπίζεται στη θέση των λέξεων, στη στιχοποιία και φυσικά στον ρυθμό. Βλ. Μαρκόπουλος, 2022, σ. 51.

εσκεμμένη παράλειψη της συνέχειάς της: «φανερῆς κρείττων». Στους πρώτους στίχους των δύο ποιημάτων προτάσσεται υπαινικτικά μια μακάβρια σκηνή θανάτου δι' απαγχονισμού, η οποία ρηματοποιείται ποικιλοτρόπως («θηλιά», «σπαράζει», «στραγγαλισμένη»). Ο ηλιακός «δίσκος» εμφανίζεται, μετωνυμικά λόγω σχήματος, ως θηλιά αγχόνης («Ο κόσμος/ Μεσ στου ήλιου σπαράζει/ Τη θηλιά» ή «Σπαράζει ο κόσμος μεσ στου ήλιου τη θηλιά») και το θύμα του απαγχονισμού είναι η μέρα («Η μέρα στραγγαλισμένη/ Βγάζει τη γλώσσα της» ή «Βγάζει τη γλώσσα της στραγγαλισμένη η μέρα»), ενώ σε κάθε ανατολή το φως του ήλιου ξεσκεπάζει και εξωραΐζει την ασχήμια και τον πόνο που υπάρχει στην οικουμένη («Φως καινούργιο/ Τα παλιά περνάει μ' ασβέστη» ή «Καινούργιο φως περνάει μ' ασβέστη τα παλιά»). Παραθέτουμε εδώ και τις δύο εκδοχές:

Ο κόσμος	Σπαράζει ο κόσμος μεσ στου ήλιου τη
Μεσ στου ήλιου σπαράζει	θηλιά
Τη θηλιά	Βγάζει τη γλώσσα της στραγγαλισμένη η
Η μέρα στραγγαλισμένη	μέρα·
Βγάζει τη γλώσσα της·	Καινούργιο φως περνάει μ' ασβέστη τα
Φως καινούργιο	παλιά
Τα παλιά περνάει μ' ασβέστη	Κι όλα βαθιά στο χώμα θάβονται του
Κι όλα θάβονται βαθιά	αέρα.
Στο χώμα	
Του αέρα.	

Το κέντρο βάρους του ποιήματος τοποθετείται ωστόσο στην επόμενη στροφή, η οποία τίθεται εντός παρενθέσεως, καθώς αποτελεί προσωπικό, εσωτερικό στοχασμό ή εσωτερικό μονόλογο, και στηρίζεται στο εξής απόρημα: Μπορούν ο ρυθμός του στίχου και το μέτρο να εξομαλύνουν, με τη μουσική τους ευμέλεια,<sup>589</sup> την αναγνωστική φρίκη για τον ανθρώπινο πόνο και τον σπαραγμό που περιέχεται στην αφήγηση της πρώτης στροφής:

---

589 Για την πυθαγόρεια θεωρία και τη σχέση μουσική-αριθμών βλ. V. J. Katz, 2013: 56.

(Πόσο γλυκός αλήθεια  
Ο ρυθμός του στίχου  
– Από μετάξι την κάνει  
Και τη θηλιά·  
Είναι μόνο το μέτρο λοιπόν  
Κι ο αριθμός  
Που του σύμπαντος  
Την τάξη  
Καθορίζουνε;).

(Πόσο γλυκός του στίχου αλήθεια ο  
ρυθμός  
– Και τη θηλιά, την κάνει από  
μετάξι·  
Είναι λοιπόν το μέτρο μόνο κι ο  
αριθμός  
Που καθορίζουνε του σύμπαντος την  
τάξη;).

Τα δύο αυτά ποιήματα, αφενός παρέχουν στον αναγνώστη την ελευθερία της μορφικής επιλογής (ίσως με τον τρόπο που την περιγράφει ο T.S Eliot: «Το φάντασμα ενός απλού μέτρου πρέπει να κρύβεται πίσω ακόμη και από τον πιο ελεύθερο στίχο. Για να παρελαύνει απειλητικά όταν κουτουλάμε και να υποχωρεί όταν ξυπνάμε. Η ελευθερία είναι πραγματική ελευθερία μόνο όταν παρουσιάζεται έναντι ενός τεχνητού περιορισμού»<sup>590</sup>) και, αφετέρου, θέτουν το ζήτημα της λειτουργίας των στοιχείων της ποίησης (του ρυθμού και του μέτρου), παρουσιάζοντας, με τρόπο μετασυμβολιστικό, όπως εύστοχα επισημαίνει η Λουλακάκη-Moore, «την αποτυχία του μέσου να μεταφέρει οτιδήποτε πέρα από εφιαλτικές εικόνες».<sup>591</sup>

Η άποψη αυτή δεν είναι άμοιρη συνειρμών και μπορεί να γίνει περισσότερο ορατή στο γνωστό τραγούδι «Ήταν ένα μικρό καράβι» ή, στα γαλλικά, «Il était un petit navire», παραδοσιακό τραγούδι των γάλλων ναυτικών που πλέον θεωρείται παιδικό, παρά το μακάβριο θέμα του: το αταξίδευτο καράβι κάνει ένα μακρύ ταξίδι στη Μεσόγειο. Οι τροφές τελειώνουν και το πλήρωμα ρίχνει κλήρο για να σκοτώσει έναν συνταξιδιώτη και να τον φάει: «Και τότε ρίξανε τον κλήρο/ και τότε ρίξανε τον κλήρο/ να δούνε ποιος ποιος ποιος θα φαγωθεί/ να δούνε ποιος ποιος ποιος/ θα φαγωθεί». Το τραγούδι αναφέρεται στο διάσημο ναυάγιο της γαλλικής φρεγάτας «Μέδουσα» (1810), το οποίο απέδωσε εικαστικά ο Ζαν-Λουί-Τεοντόρ Ζερικώ στον γνωστό πίνακα «Η Σχεδιά της Μέδουσας» (1819). Παρόμοια, και το παραδοσιακό

---

590 Έλιοτ, 2012: 20.

591 Λουλακάκη-Moore, 2017: 367-9.

ηπειρώτικο τραγούδι «Ο Μενούσης», το οποίο περιγράφει την ιστορία μιας φρικτής γυναικοκτονίας: «Κι ο Μενούσης,/ μεθυσμένος, πάει την έσφαξε./ Το πρωί,/ ξεμεθυσμένος,/ πάει την έκλαψε». Η γράφουσα συνδέει τη διάσταση αυτή του ρυθμού και της μελωδίας με τη λειτουργία της μουσικής στα στρατόπεδα εξόντωσης των Εβραίων από τους Ναζί και τις λεγόμενες «ορχήστρες» των στρατοπέδων, όπου η μουσική που παιζόταν από αιχμαλώτους Εβραίους λειτουργούσε ως υπόκρουση σε βασανισμούς και εκτελέσεις.<sup>592</sup>

Επιστρέφοντας όμως στον πειραματικό χαρακτήρα των δύο ποιημάτων, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι το επίτευγμα του πειράματος εντοπίζεται, κυρίως, στο γεγονός ότι για πρώτη φορά επιχειρήθηκε να εφαρμοστεί στην ποιητική πράξη και να διαπιστωθεί ο βαθμός επιρροής που μπορεί να έχει στην αναγνωστική πρόσληψη η αλλαγή του εκφραστικού τρόπου, καθώς και η επιρροή της μορφής πάνω στη θεματική αυτήν καθαυτήν, στοιχείο που έχει απασχολήσει τη θεωρία και, ειδικότερα, τις θεωρίες του 20ού αιώνα που αφορούν στην αναγνωστική πρόσληψη.

Με ανάλογη κονστρουκτιβιστική και πειραματική πρόθεση συντέθηκε και το ποίημα «Κρυφό σονέτο», που δημοσιεύτηκε στη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020). Στο ποίημα ως μότο υπάρχει η αφιέρωση «Του Κ.Γ.Κ.», αφιερώνεται δηλαδή (η γενική εδώ περιέχει και την έννοια της κτήσης) στον ποιητή Κ.Γ. Καρυωτάκη.<sup>593</sup> Ο ποιητικός πειραματισμός στο εν λόγω ποίημα είναι διαφορετικός από τον προηγούμενο. Εδώ ο ποιητής συνθέτει ένα αυστηρό σονέτο, σαιξπηρικού τύπου,<sup>594</sup> δηλαδή ένα ποίημα που αποτελείται από δέκα τέσσερις στίχους (τρία τετράστιχα με πλεχτή ομοιοκαταληξία και ένα δίστιχο), δομή ωστόσο που κρύβεται επιμελώς μέσα στο ποίημα, το οποίο παρουσιάζει εκ πρώτης όψεως τη συνθετική δομή του ελεύθερου στίχου. Εναπόκειται λοιπόν στον αναγνώστη να «διαλύσει» την υπάρχουσα δομή και να ανακαλύψει μόνος του, βαδίζοντας στο εσωτερικό των στίχων και με βάση τις λέξεις που ομοιοκαταληκτούν, το κρυφό σονέτο που προσημαίνεται από τον τίτλο του ποιήματος, προκειμένου να το ανασυνθέσει στην πραγματική του μορφή:

---

592 Βλ. Φιρτινίδου, 2015.

593 Για τη σχέση της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη με τον Γ.Κ. Καρυωτάκη, βλ. Κ. Κοψάρης, 2020: 123-134.

594 Abrams, 2005:437-438.



Κάθε πραγματικότητας  
Τού ήταν αποκρουστική.  
Το μέλλον  
Έννοια παντελώς αφηρημένη.  
Τον τύφλωναν οι ήχοι  
Κι η εκκωφαντική φωτοχυσία  
Που δεν δηλοί  
Ούτε σημαίνει. Αρνήθηκε  
Τα δώρα απ' τις αισθήσεις  
Κι είπε απ' τη γέννηση ν' αρχίσει  
Να πενθεί. (Αν πρόκειται να μαραθείς  
Γιατί ν' ανθίσεις, σ' ένα παρτέρι  
Μ' άλλα νηπενθή;).  
Πήρε το θάρρος  
Που του δάνεισε η δειλία  
Κινώντας πρώτος  
Μες στον συρφετό. Σημάδι εκείνος,  
Κυνηγός και λεία, μίσος η αγάπη  
Για τον ξένο του εαυτό.  
  
Ίδια η σκανδάλη, της καρδιάς  
Ή του κροτάφου. Και μια  
Πατρίδα η Πρέβεζα –  
Του κρότου  
Και του τάφου.

(ΘΟΔ-Α 446)

Μετά από προσεκτική ανάγνωση ο αναγνώστης, ο οποίος γνωρίζει βεβαίως τη φόρμα του σονέτου, θα σχηματίσει και θα μεταγράψει νοερά το ποίημα ως εξής:

1. Κάθε πραγματικότητας τού ήταν αποκρουστική.
2. Το μέλλον έννοια παντελώς αφηρημένη.

3. Τον τύφλωναν οι ήχοι κι η εκκωφαντική
4. φωτοχυσία που δεν δηλοί ούτε σημαίνει.
  
5. Αρνήθηκε τα δώρα απ' τις αισθήσεις
6. Κι είπε απ' τη γέννηση ν' αρχίσει να πενθεί.
7. (Αν πρόκειται να μαραθείς γιατί ν' ανθίσεις,
8. Σ' ένα παρτέρι μ' άλλα νηπενθή;).
  
9. Πήρε το θάρρος που του δάνεισε η δειλία
10. Κινώντας πρώτος μες στον συρφετό.
11. Σημάδι εκείνος, κυνηγός και λεία,
12. Μίσος η αγάπη για τον ξένο του εαυτό.
  
13. Ίδια η σκανδάλη, της καρδιάς ή του κροτάφου.
14. Και μια πατρίδα η Πρέβεζα – του κρότου και του τάφου.

Ωστόσο, από την ανάγνωση του ποιήματος εγείρονται δύο ερωτήματα: έγραψε ο ποιητής το εν λόγω ποίημα για να αποδώσει φόρο τιμής στον ποιητή που επηρέασε τα πρώτα του ποιητικά βήματα, ή η πρόθεση συγγραφής συνάπτεται ακραιφνώς με την έννοια του ποιητικού πειραματισμού και το ποίημα αποτελεί αντίδοση στον αναγνώστη;

Στο πρώτο ερώτημα ο Πυλαρινός καταφάσκει θετικά και επισημαίνει ότι το ποίημα γράφτηκε «τιμής ένεκεν», απευθύνεται στον Καρυωτάκη ανοίγοντας ένα είδος ειδολογικού διαλόγου με τον αυτόχειρα της Πρεβέζης, τονίζει ωστόσο, ορθώς κατά την άποψή μας, ότι η διαφορά του Καρυωτάκη από τον Φωσιέρη είναι ιδεολογικής τάξεως, καθώς ο πρώτος απέρριψε τη ζωή, ενώ ο δεύτερος μέσω της ποίησής του προβάλλει τον θάνατο λόγω του πάθους του για τη ζωή και θρηνεί για την απώλεια της κάθε στιγμής, θέση που ο Πυλαρινός τεκμηριώνει με αναφορές σε ποιήματα όπως «Η αθανασία της κάθε ημέρας» (σ. 168) ή «Σκιάς όναρ» (σ. 170).<sup>595</sup>

---

595 Πυλαρινός, 2021: 285-6.

Η δεύτερη αντίληψη, ότι δηλαδή πρόκειται για συγγραφικό πειραματισμό του Φωστιέρη, τεκμηριώνεται από τη φιλοπαίγμονα διάθεση του ποιητή, η οποία εντοπίζεται σε πλήθος ποιημάτων ποιητικής (βλ. «Κρυπτικά ή διαδραστικά», «Πειραματικά», «Κύκλια ή κυκλικά», «Ανοιχτά πειραματικά ποιήματα ποιητικής»). Ο Φωστιέρης γράφει το «Κρυφό σονέτο» ως άσκηση ύφους, σαν αυτές του Raymond Queneau –αναφορά στον Queneau γίνεται στο μόντο της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977)–, και δημιουργεί ένα ποίημα-τόπι, όμοιο με αυτό που εμφανίζεται στο ποίημα (12) της ίδιας συλλογής («Μ' αυτό το ποίημα παίζουμε απόψε/ Σας το πετάω και το πετάτε πίσω»), προσδοκώντας να επιτύχει αφενός τη μίμηση του καρυωτακικού ύφους και αφετέρου την αναγνωστική διάδραση. Ομολογουμένως, η συνειδητή «προσποίηση» της γραφής του Καρυωτάκη κρίνεται επιτυχής και στηρίζεται σε πλήθος διακειμενικών υλικών: Ο στίχος «Κάθε πραγματικότητας τού ήταν αποκρουστική» είναι σχεδόν αυτούσιος με τη φράση «Κάθε πραγματικότητας μου ήταν αποκρουστική» από το τελευταίο σημείωμα του αυτόχειρα, η χρήση της αμφίσημης λέξης «νηπενθή» παραπέμπει στο γένος των σαρκοφάγων φυτών αλλά και στη συλλογή του Καρυωτάκη *Νηπενθή* (1921), ο στίχος «Κινώντας πρώτος μες στον συρφετό» παραπέμπει στον γνωστό καρυωτακικό στίχο «Όλοι μαζί κινούμε, συρφετός,/ γυρεύοντας ομοιοκαταληξία» από το ποίημα «Όλοι μαζί»,<sup>596</sup> ενώ, ως στοιχείο ενδοκειμενικής σύναψης με το ίδιο το φωστιερίο έργο, ο στίχος «Πήρε το θάρρος που του δάνεισε η δειλία» αποτελεί παραλλαγή του στίχου «Το θάρρος να είσαι/ Δειλός» από τα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων».

#### 4. 1. «Ανοιχτά» πειραματικά ποιήματα ποιητικής

Ως «ανοιχτά πειραματικά ποιήματα ποιητικής» ορίζουμε εδώ τα ποιήματα των οποίων η δομική διάρθρωση επιτρέπει τους «συγγραφικούς» πειραματισμούς του αναγνώστη, μέσω της δημιουργικής του εμπλοκής, είτε υπό τη συνθήκη μιας άτυπα νοερής επανεγγραφής, είτε στα πλαίσια μιας διαδικασίας δημιουργικής γραφής, αν θεωρήσουμε ότι τα ποιήματα αυτά μπορούν να λειτουργήσουν ως «μήτρες» συγγραφής. Στην υποενότητα αυτή εντάσσονται δύο ποιήματα τα οποία,

---

596 Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, σ. 103.

λόγω της δομικής τους διάρθρωσης, προτείνουν ένα αέναο «ποιητικό γίνεσθαι», με την έννοια ότι μπορούν να συνεχίζονται στο άπειρο, ενώ η κατασκευαστική δομή τους επιτρέπει τον συγγραφικό πειραματισμό του αναγνώστη, αυξάνοντας τη δημιουργικότητά του.<sup>597</sup> Εδώ, ο αναγνώστης δύναται να συνεχίσει τα ποιήματα τοποθετώντας ο ίδιος τις δικές του ψηφίδες, δηλαδή δικούς του στίχους, διαδικασία που ενεργοποιεί την αποκλίνουσα, κατά τον Guilford (1959), σκέψη του αναγνώστη.<sup>598</sup>

Πράγματι, συμβαίνει η ποίηση να μπορεί ν' ανοίγει τον δρόμο της έμπνευσης, να εγείρει και να πυροδοτεί τη δημιουργικότητα των αναγνωστών. Η αντίληψη ότι τα ποιήματα τίκονται από τη σάρκα της ποίησης εμφανίζεται στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη, είτε με την έννοια της «αυτοτροφοδοσίας» του ποιητικού λόγου (αρκεί να θυμηθούμε τους στίχους «Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα/ Κόβει απ' το σώμα του και τρέφει τον εαυτό του», ΠΜΠ-Α 125), είτε της «ετεροτροφοδοσίας» και της πρόσκλησης προς τον αναγνώστη, σε μια οιονεί διαδικασία δημιουργικής γραφής: «Πάρε χαρτί πιάσε μολύβι κι άρχισε –/ Τον πρώτο στίχο, αν δεν στον δώσουν οι θεοί, δανείσου τον» (ΘΝΘ-Α 179). Τη διαδικασία αυτή της δόμησης του καινούργιου πάνω σε υλικά και τεχνικές του «παλαιού» περιγράφει ο και ο Frye στο έργο του *The Educated Imagination*: «Η επιθυμία του συγγραφέα να γράφει δεν μπορεί να προέρχεται παρά από μια προηγούμενη εμπειρία της λογοτεχνίας [...] Καθετί που είναι καινούργιο στη λογοτεχνία είναι το παλιό, ξανασφυρηλατημένο»,<sup>599</sup> ενώ ο Genette θεωρεί ότι «ο λογοτεχνικός λόγος παράγεται και αναπτύσσεται σύμφωνα με δομές, που μπορεί να τις ξεπεράσει μόνο και μόνο επειδή τις βρίσκει, ακόμη και σήμερα, στο πεδίο της γλώσσας του και της γραφής του».<sup>600</sup> Κατά συνέπεια, η συνάντηση του συγγραφέα με τον αναγνώστη

---

597 Fontana, 1981:163-6. Ο Fontana ορίζει τη δημιουργικότητα ως την ικανότητα του ατόμου να παράγει άφθονους και πρωτότυπους τρόπους αντιμετώπισης προβλημάτων και οργάνωσης υλικού.

598 Guilford, 1959: 142-161. Διευκρινίζουμε ότι η αποκλίνουσα σκέψη αντιπροσωπεύει έναν ελεύθερο τύπο πνευματικής διεργασίας που βασίζεται στη φαντασία και περιγράφεται συνήθως ως ευέλικτη σκέψη. Κατά την αποκλίνουσα σκέψη το πρόβλημα συνεξετάζεται από πολλές οπτικές γωνίες, ενώ λαμβάνουν χώρα ενορατικές, αλματώδεις και συνθετικές ενέργειες της σκέψης που οδηγούν στη δημιουργική γένεση πολλαπλών πιθανών λύσεων.

599 Todorov 1991: 16.

600 Genette 1969: 15.

μπορεί να οδηγήσει τον δεύτερο στην αποδόμηση και αναδόμηση-ανακατασκευή μιας ποικιλίας εκδοχών του ίδιου κειμένου.<sup>601</sup>

Σ' ένα κονστρουκτιβιστικό-δομητιστικό μοντέλο σύνθεσης υπάγεται το ποίημα «Συνάψεις», το οποίο δανείζεται τον τίτλο του από τη γνωστή φράση του Ηράκλειτου (απόσπ. 10): «Συνάψεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶδον διᾶδον· ἐκ πάντων ἔν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα». Ο ποιητής, πέραν του τίτλου, κρατά το πρώτο μέρος του ηρακλείτειου αποφθέγματος («ὅλα καὶ οὐχ ὅλα») θέτοντάς το ως μότο του ποιήματος και ως οργανική συνέχεια του τίτλου. Τα πάντα λοιπόν στη ζωή αλλάζουν και παραμένουν ίδια, το ένα γεννιέται από το παν και από το ένα γεννιούνται όλα. Οι συνάψεις αυτές –ή συνδυασμοί ή διαφορετικές διατάξεις– των πραγμάτων στη ζωή αντανακλώνται στο ποιητικό κείμενο μέσα από την πρωτότυπη δομή του.

Το ποίημα χωρίζεται σε πέντε τρίστιχες στροφές (15 στίχοι) και κάθε στίχος είναι χωρισμένος με δίστιγμο (άνω και κάτω τελεία). Σε κάθε στίχο υπάρχει ένα ζεύγος λέξεων (λέξη αριστερά α' ημιστίχιο: λέξη δεξιά β' ημιστίχιο). Το δίστιγμο (: ) επέχει θέση συντακτικού διαχωρισμού: αριστερά το υποκείμενο και δεξιά το κατηγορούμενο, με το ρήμα να απουσιάζει και απλά να εννοείται (το ρήμα *είναι* ή *είναι σαν* ). Για τις λέξεις αριστερά του δίστιγμου, που είναι έναρθρα ουσιαστικά, υπάρχει σταθερή, επαναλαμβανόμενη δομή και τάξη (αρσενικό–θηλυκό–ουδέτερο). Μη σταθερή δομή παρατηρείται για τις λέξεις που τοποθετούνται δεξιά της άνω και κάτω τελείας (εναλλάσσονται ουσιαστικά και επίθετα). Στο ποίημα οι λέξεις αλλάζουν θέσεις (άλλοτε στο πρώτο ημιστίχιο, άλλοτε στο δεύτερο) και δημιουργούν νέα ζεύγη. Για παράδειγμα, το ουσιαστικό *ουρανός* χρησιμοποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο δύο φορές, το επίθετο *βαθύ* δύο φορές, το ουσιαστικό *μοίρα* δύο φορές κ.ο.κ. Οι εναλλαγές αυτές στα ζεύγη των λέξεων μας θυμίζουν τον γαλλικό χορό της Ελισαβετιανής περιόδου *Quadrille* (καντρίλιες), που εκτελείται από τέσσερα ζευγάρια τα οποία αλλάζουν ντάμες και καβαλιέρους.<sup>602</sup> Οι πιθανοί

---

601 Φρυδάκη 2003: 81.

602 Η άποψη φέρνει στο νου τον ορισμό του Σεφέρη για την ποίηση. Γράφει ο Σεφέρης: «Η ποίηση είναι ένα είδος χορού, η πρόζα είναι, και πρέπει να είναι, ένα βάδισμα που οδηγεί κάπου. [...] Στην ποίηση το προηγούμενο βήμα δεν χάνεται ποτέ μέσα στο επόμενο, απεναντίας μένει καρφωμένο στη μνήμη ως το τέλος και ακέραιο μέσα στο σύνολο του ποιήματος. Η μονάδα στην πρόζα ποίηση είναι η λέξη. Η μονάδα στην πρόζα είναι η φράση, είναι η παράγραφος, είναι η σελίδα που γυρίζουμε σιωπηλά». Ο Βαγενάς σχολιάζοντας την παραπάνω θέση του Σεφέρη εντοπίζει τη δάνεια

συνδυασμοί των λέξεων ίσως να υπακούουν και στη μαθηματική θεωρία των πιθανοτήτων, καθώς ως δειγματικός χώρος μπορεί να οριστεί το σύνολο όλων των πιθανών συνδυασμών των ουσιαστικών με τα επίθετα, ή των πιθανών συνδυασμών των ουσιαστικών με τα ουσιαστικά. Αξίζει τέλος να συμπληρώσουμε ότι το ποίημα, λόγω της ανοικτής του δομής, επιδέχεται άπειρους συνδυασμούς και μπορεί να φτάσει σε όποιον αριθμό στροφών επιθυμεί ο αναγνώστης.<sup>603</sup>

Ο ουρανός: καθρέφτης

Η μοίρα: βουβή

Το πάθος: ακόρεστο

Ο χρόνος: νεκρός

Η μητέρα: μονάκριβη

Το ποτάμι: βαθύ

[...]

(ΤτΤ-Α 370)

Παρόμοια τακτική, με την έννοια του ανοιχτού και απείρως επαναλαμβανόμενου, ακολουθήθηκε και στο ποίημα «Ομοιοκαταληξία», το οποίο ταξινομείται πρώτο στη συλλογή *Πολύτιμη Λήθη* (2003). Αν και το ποίημα δεν ανήκει στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, ωστόσο η δομή του ποιήματος στηρίζεται σε οκτώ (8) δευτερεύουσες αναφορικές προτάσεις, που καταλήγουν σε συντακτικό «ατόπημα», καθώς δεν υπάρχει καμία κύρια πρόταση να τις στηρίζει, άρα το ποίημα συνιστά ένα συντακτικό παράλογο. Ωστόσο, αν δεχτούμε την αρχή του Louis Hjelmslev ότι «η έκφραση και το περιεχόμενο έχουν ουσία και μορφή», τότε οι μορφολογική και οργανωτική διάρθρωση του ποιήματος, με κυρίαρχο γνώρισμα την συνδυαστική επαναφορά συνδέσμου και αναφορικής αντωνυμίας («Και όσοι»), επιλέγεται με την πρόθεση να αναδυθεί η *όμοια κατάληξη*, που, στην κυριολεκτική της σημασία, δεν είναι άλλη από τον θάνατο:

---

μεταφορά από τον Βαλερύ, και συμπληρώνει ότι ο Σεφέρης σκόπιμα δεν έλαβε υπόψη του την άποψη του Βαλερύ ότι δηλαδή «η ποίηση (είναι ένα βάδισμα) που δεν οδηγεί πουθενά». Βλ. Βαγενάς, 1980: 20.

603 Μακρίδου, 2021γ: 1216-1217.

Και όσοι μίλησαν και όσοι σώπασαν  
Και όσοι ανέβηκαν στο πιο ψηλό κλαδί  
Και όσοι αφέθηκαν  
Και όσοι ανοίξαν την καρδιά τους και όσοι έριξαν  
Μέσα στη στέρνα της χαλίκια ώσπου τη στέρεψαν  
Και όσοι χύσανε ποτάμια και όσοι έστρωσαν  
Κάτω απ' τον ίσκιο του εαυτού τους και ονειρεύτηκαν  
Και όσοι μπήκαν στα βιβλία και όσοι σκόρπισαν  
Χωρίς φειδώ χωρίς την έγνοια τού επερχόμενου  
Χωρίς τον φόβο πως μπορεί να φοβηθούν.

(ΠΛ-Σ 277)

##### 5. Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής

Η μικρή ποιητική φόρμα αναπαράγεται με συνέπεια σε όλο το έργο του Αντώνη Φωστιέρη. Ξεκινώντας από την αντίληψη ότι η ποίηση «είναι η τέχνη του ελάχιστου»,<sup>604</sup> από τις πρώτες ποιητικές συλλογές απαντώνται ποιήματα ολιγόστιχα (3-5 στίχων), με αποκορύφωμα μια ολόκληρη ποιητική συλλογή, την *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), ενώ η επιλογή αυτή αυξάνεται ποσοτικά οδεύοντας προς τις τελευταίες συλλογές. Η παρουσία των ποιημάτων αυτών φέρει ομολογουμένως εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά και παρουσιάζεται ως φορμαλιστική απόκλιση, με στόχο η μορφολογική συμπύκνωση να αποδώσει και την ποθούμενη νοηματική πύκνωση χαράσσοντας, παράλληλα, την ποιητική πορεία προς τη ρίζα των πραγμάτων και των εννοιών.

Ειδικότερα, στα ποιήματα ποιητικής θα μπορούσαμε να συνδέσουμε τη μορφική αυτή επιλογή μ' έναν οιονεί ποιητικό υβριδισμό, κατά το πρότυπο του *roème en prose*. Πρόκειται για ποίηση σε μικρές δόσεις, δηλαδή ποιήματα που μοιάζουν μορφολογικά με τα επιγράμματα και συμβαδίζουν με τη βραχυλογία που επιβάλλεται σε μια μορφή λόγου αποσταγμένου και ακεραιωμένου σε ελάχιστους στίχους:

---

604 Φωστιέρης, 2020.

Η ποίηση καλείται κατά κάποιον τρόπο να υπερβεί τον χρόνο, να μπορέσει να μιλήσει γι' αυτόν, και, απέναντι στον σαρωτικό αφανισμό με τον οποίο εκείνος μας απειλεί, να αντιτάξει την τεχνητή αθανασία του λόγου. Το ποίημα «Εκεί που είσαι»<sup>605</sup> θα λέγαμε ότι αποτελεί μια μορφή επιτύμβιου επιγράμματος, που έμμεσα ανακαλεί αυτό το ιδιαίτερο αρχαιοελληνικό είδος. Είδος που συναντάμε κυρίως στην *Παλατινή Ανθολογία* και νομίζω ότι είναι εμβληματικό, διότι χαρακτηρίζεται από ένα κατ' εξοχήν στοιχείο της ελληνικότητας: την συνύπαρξη της ελευθερίας με τη δέσμευση. Στο επίγραμμα υπάρχει η δέσμευση να είναι το ποίημα λιγόλογο, αλλά ταυτόχρονα έχεις την ελευθερία να το συνθέσεις με όσες συλλαβές, λέξεις και μέτρο προκρίνεις εσύ, σε αντίθεση προς άλλες μορφές συνεπτυγμένης ποίησης, εισαγόμενες κυρίως εξ Ανατολών. Μιλώ προπάντων για το γιαπωνέζικο χαϊκού και το τάνκα, όπου είσαι υποχρεωμένος να ακεραιώσεις ποίημα σε συγκεκριμένο αριθμό συλλαβών και στίχων. Βέβαια, νομίζω ότι ακόμη και μέσα στις 17 συλλαβές και στους τρεις στίχους προλαβαίνεις να γίνεις φλύαρος αν δεν έχεις κάτι ενδιαφέρον να πεις, ενώ σε ένα μακροσκελές ποίημα, αν είναι πυκνός και καίριος ο λόγος, ίσως να μη χρειάζεται να αφαιρέσεις ούτε λέξη.<sup>606</sup>

Ξεκινώντας από αυτή την τοποθέτηση του ποιητή μπορούμε με σχετική βεβαιότητα να συνδέσουμε την ύπαρξη των ποιημάτων της μικρής φόρμας με δύο προθέσεις: την πρόθεση του ποιητή να λειτουργήσει ο ποιητικός λόγος ως μνημειακό επίγραμμα, το οποίο βεβαίως όσο πιο ευφυές τόσο πιο διαδραστικό αποδεικνύεται, να λειτουργήσει το ποίημα ως σωσίβια λέμβος που «αθανατίζει τον άνθρωπο σε μια προσπάθεια να τον διασώσει, καίτοι νεκρό, με τον τρόπο που ο Σιμωνίδης παρέδωσε στη μνήμη τους νεκρούς των Θερμοπυλών: “Εντάφιον δε τοιούτον/ ούτ' ευρώς, ούθ' ο πανδαμάτωρ/ αμαυρώσει χρόνος”».<sup>607</sup> Παράλληλα, η επιλογή αυτή μπορεί να συνδεθεί με τη δεδηλωμένη ιδεολογική τοποθέτηση του ίδιου του ποιητή

---

605 Ποίημα «Εκεί που είσαι»: «Μαθαίνω κάνει πάντα παγωνιά./ Κι εσύ δεν πήρες φεύγοντας/ Ούτε κουβέρτα.// Να σκεπάζεσαι καλά/ Με το χώμα σου» (ΠΛ-Α 283).

606 Ψυχοπαίδης-Φωστιέρης, 2019: 88-89.

607 Πυλαρινός, 2019: 17.



ότι «ο ποιητικός λόγος, από τη φύση του, είναι κατ' εξοχήν λόγος πυκνότητας και απόσταξης»,<sup>608</sup> με τη μικρή ποιητική φόρμα να εξυπηρετεί την προσπάθεια ορισμού των στοιχείων της ποίησης.

Στις αναγνώσεις που ακολουθούν σχολιάζονται ενδεικτικά οι περιπτώσεις ολιγόστιχων ποιημάτων. Έτσι, στο πλαίσιο των ποιητικών ορισμών εντάσσεται το ποίημα «Το μαύρο», το πρώτο ποίημα της συλλογής *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), το οποίο συνδέεται με το μότο της συλλογής, απόσπασμα από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή: «ιώ/ σκότος, έμόν φάος,/ έρεβος ὤ φαεννότατον, ώς έμοί,/ έλεσθ' έλεσθέ μ' οϊκήτορα, /έλεσθέ με» [Μτφρ: Ω συ, σκοτάδι, φως δικό μου, ω έρεβος λαμπρό, πάρτε με σύνοικό σας, πάρτε με].<sup>609</sup> Στο ποίημα, ο λόγος προσγειώνεται από την περιοχή του ενδοστροφικού στοχασμού των προηγούμενων δύο συλλογών στην παρατήρηση του κόσμου των πραγμάτων του έξω κόσμου, και συγκεκριμένα της τυπογραφικής εκτύπωσης: όπως στα τυπογραφεία, ώσπου να βρεθούν τα μέτρα και η ένταση του μελανιού, τυπώνονται επανειλημμένως τα ίδια πρόχειρα φύλλα και τα κείμενα πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο, με το τελικό αποτέλεσμα να είναι μια επιφάνεια μαύρου χρώματος, ένα φύλλο χαρτιού στο οποίο δεν διαβάζεται τίποτα, έτσι και οι λέξεις όταν πέφτουν η μια πάνω στην άλλη (περίσσεια λόγου) αυτό που προκύπτει είναι ένα τίποτα, καθώς ο πολύς λόγος γίνεται απουσία λόγου. Συνεπώς, στο συγκεκριμένο ποίημα, ο συγγραφέας μετακινείται από τη δήλωση στην συνδήλωση, από το εμπράγματο (διαδικασία εκτύπωσης) στο άυλο (λέξεις, στίχοι, ποίημα) και, μέσω μιας αλληγορίας, εισηγείται, εκ του αντιθέτου, την αξία της πυκνότητας του ποιητικού λόγου:

Το μαύρο είν' οι λέξεις  
Που πέσανε η μια πάνω στην άλλη  
Τα τυπωμένα ποιήματα  
Το ένα πάνω στ' άλλο  
Κι όλα τα χρώματα που ζήτησαν εκεί  
Το τελικό κρησφύγετο.

---

608 Φωστιέρη, 2018: 34-35.

609 Σοφοκλής, *Αίας* (Μτφρ. Μαρωνίτης), στ. 393-397, στο *Μνημοσύνη*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.

Ο ποιητικός λόγος στη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977) δομείται πάνω σε ένα ολιγόστιχο ταξινομικό σχήμα: δεκάξι (16) πεντάστιχα ποιήματα (με τον αριθμό πέντε να παραπέμπει τόσο στο πεντάγραμμο της μουσικής όσο και στις πέντε αισθήσεις), αριθμημένα με αραβικούς αριθμούς. Ο τίτλος της συλλογής επιδέχεται δύο αναγνώσεις: εν πρώτοις γίνεται σαφές ότι πρόκειται για συλλογή που κινείται θεματικά στο πεδίο του εσωτερικού φαινομένου της ποίησης, δηλαδή στη θεματοποίηση των στοιχείων του ποιητικού λόγου. Σ' ένα δεύτερο παράλληλο επίπεδο, η λέξη «μες» προσημαίνει, ενεργοποιεί και αντιπαραβάλλει την ύπαρξη μιας αντιθετικής σημασιακής δομής, η οποία οργανώνεται ως εξής: γραφόμενη ποίηση (μες) Vs μη γραφόμενης ποίησης (έξω). Η ποίηση μες στην ποίηση παραπέμπει κατ' αναλογία στην τεχνική του «Θεάτρου εν θεάτρω»,<sup>610</sup> ενώ κατά τη δεύτερη εκδοχή, δηλαδή του μη γραφόμενου ποιητικού λόγου, η ποίηση εμφανίζεται ως αντίληψη ζωής και τρόπος να ιδωθούν τα πράγματα ή ως μέσον φαινομενολογικής θέασης του κόσμου, στοιχείο που αποτελεί ισχυρή ιδεολογική αρχή του συγγραφέα, την οποία επικαλείται συχνά, τόσο μέσα στο ποιητικό του έργο όσο και σε συνεντεύξεις του.

Χωρίς αμφιβολία, τα δεκάξι πεντάστιχα ποιήματα της συλλογής φωτίζουν «τη σχέση του όλου, της ποίησης, με τα μέρη, τα ποιήματά της, και αντίστροφα, την αρμονία του συνόλου, ως φαινομένου ολιστικού, μέσα από λειτουργικά μέλη, προβάλλοντας τις επιμέρους εφαρμογές της»<sup>611</sup>. Η επιθυμία για την κατάκτηση του ποιήματος, και όχι της ποίησης, αποκαλύπτει και μian άλλη, τρόπον τινά, θεώρηση ή προσέγγιση της ποιητικής τέχνης, σύμφωνα με την οποία ο ποιητής δείχνει να μην αιθεροβατεί, προσπερνά τη Μούσα, χαλιναγωγεί τις θυμικές φαντασιώσεις, επενδύει στο νοητικό έναντι του συναισθηματικού, ενώ τίθεται «αναφανδόν υπέρ της έλλογης ποίησης, εκείνης που μπορεί να αρδεύεται από διανοητικές πηγές».<sup>612</sup> Κάθε ποίημα είναι μια μάχη, και ο ποιητής «είναι ένας ποιητής της περιστασης:

610 Το «θέατρο εν θεάτρω» αποτελεί τύπο έργου ή παράστασης που έχει ως θέμα την αναπαράσταση ενός θεατρικού έργου: το κοινό παρακολουθεί μια παράσταση, στην οποία ένα κοινό ηθοποιών παρακολουθεί επίσης μια παράσταση. Περισσότερα, βλ. Pavis, 2006: 217-218.

611 Πυλαρινός, 2021: 110.

612 Φωσιτέρης, 1997: 10-12.

δημιουργεί για να ανταποκριθεί σε μια δεδομένη σχέση, την οποία δεν εξουσιάζει». <sup>613</sup> Παρόλα αυτά, η «αδυσώπητη» αγωνία για την επίτευξη της ποιητικής δημιουργίας δεν κάμπτεται, ούτε και παραχωρεί τη θέση της σε κανενός είδους οδύνη. Ο ποιητής θα αρκεστεί να παραδώσει με φειδώ ψήγματα ψυχικών αντανακλάσεων (π.χ. «ποιήματά μου σας μισώ»), ενώ φαίνεται ότι και ο ίδιος αναμετράται με την τέχνη του και κατ' επέκταση με τον εαυτό του. <sup>614</sup>

Περνώντας στο εσωτερικό της συλλογής διαπιστώνουμε ότι κάθε πεντάστιχο ποίημα κομίζει μια διαφορετική οπτική για το ποιητικό γίνεσθαι της γραφής, καθώς συνυφάνεται σε λόγο ποιητικό σηματοδοτώντας, ανά περίπτωση και σε επίπεδο βάθους, ένα πλέγμα ιδεολογικών αντιλήψεων. Έτσι, στο ποίημα (1) η εκρηκτική λειτουργία του ποιητικού λόγου αποτυπώνεται ως ρόδι που σκάει στα σκαλοπάτια («για το καλό», μιας και είναι το πρώτο ποίημα της συλλογής), παρομοίωση που απλώνεται και στους πέντε στίχους του ποιήματος:

Αυτές οι λέξεις σκάσανε σαν ρόδι  
Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται.  
Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων  
Ή –πιο σωστά– σαν ποίημα  
Στον ουρανό της μοναξιάς των συνανθρώπων.

(ΠΜΠ-Α 117)

Στο ποίημα (2) αναδεικνύεται το ψεύδος της ποίησης («Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση») <sup>615</sup> και του ποιήματος ειδικότερα, καθώς το ποίημα παρουσιάζεται ως τόπος (που δεν είναι) και μάλιστα βροχερός, ενώ το στοιχείο της βροχής συνδέεται με τον ρομαντικό στίχο του Paul Verlaine «–Comme il pleure dans mon coeur–» από τη συλλογή του *Romances sans paroles* (1874). Το ψεύδος συνεχίζεται («Σ' αυτό το βιβλίο θα βρίσκεται πάντα/ Ένα φύλλο υγρό»), καθώς σε κανένα βιβλίο δεν μπορεί να υπάρχει διαρκώς ένα φύλλο υγρό. Υπόρρητα, η έννοια του ψεύδους, όπως εμφανίζεται στο ποίημα, συνδέεται και με τη φράση

---

613 Eluard, 1982: 566.

614 Μακρίδου-Χριστοδουλίδου, 2022: 331.

615 (ΘΟΔ-Α 430).

του Ησιόδου (*Θεογονία*, στ. 26-28) «ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα»  
[Μτφρ: ξέρουμε εμείς και λέμε πολλά ψεύδη, σαν να είναι αλήθειες]:

Σ' ένα ποίημα βρέχει ασταμάτητα  
–*Comme il pleure dans mon coeur*–  
Κι η βροχή θα κρατάει για πάντα για πάντα  
Σ' αυτό το βιβλίο θα βρίσκεται πάντα  
Ένα φύλλο υγρό.

(ΠΜΠ-Α 118)

Στο ποίημα (3) της συλλογής εμφανίζεται ο θάνατος («Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι») και ο λόγος περί θανάτου («πεθαμένοι», «τάφους») τροφοδοτεί, ως πρώτη ύλη-περιεχόμενο, τον ποιητικό λόγο, ενώ η μνήμη, λειτουργώντας ως σκευοφυλάκιο των περασμένων, αποκτά τη λειτουργία μήτρας, χώρου δηλαδή όπου εξελίσσεται η κυοφορία νέων πραγμάτων που αποδρούν από τον χώρο της λήθης, ανασταίνονται μέσω του ποιητικού λόγου («θα σηκωθούνε κάποτε από τάφους»), κερδίζουν μια δεύτερη ζωή και διστακτικά («Και θα κουρνιαίνουν τρέμοντας») λαμβάνουν θέση μέσα στο ποίημα:

Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι  
Οι στίχοι μας εγκυμονούνε τέρατα  
Θα σηκωθούνε κάποτε από τάφους σαν μήτρες  
Και θα κουρνιαίνουν τρέμοντας  
Απ' το κρύο του αιώνα.

(ΠΜΠ-Α 119)

Στο ποίημα (4) εμφανίζεται η έννοια της ανασφάλειας του ποιητή, που ακροβατεί στο λεπτό σκοινί του ποιητικού λόγου («Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ»), ενώ το τετελεσμένο της ποιητικής γραφής επιφέρει μια κατάσταση ψυχικής ισορροπίας και ασφάλειας («Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ»), καθώς το ποίημα που έχει γραφτεί αποτελεί πλέον ένα γερό κλαδί (μεταφορά), ένα παρακλάδι της ποίησης (επανέρχεται εδώ το μοτίβο του δέντρου και το μοτίβο του

μαύρου):

Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ  
Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ·  
Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα  
Που δένω πότε πότε εκεί την κούνια μου  
Να αιωρούμαι πάνω από το μαύρο.

(ΠΜΠ-Α 120)

Ο τόπος του ποιήματος στο ποίημα (5) γίνεται μη-τόπος («Εδώ δεν βρίσκεται καθόλου ένα ποίημα»), ενώ η φαντασία χαράσσει τα όρια του ποιητικού λόγου και το ποίημα γίνεται ένα μικρό οικόπεδο μέσα στον χώρο της γραφόμενης ποίησης:

Εδώ δεν βρίσκεται καθόλου ένα ποίημα  
Σιντριβάνι ονείρου, ελιξήριον αγάπης –  
Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία  
Που ακροβατεί από τη λέξη *Εδώ*  
Ός την τελεία μετά τη λέξη *Καληνύχτα*.

(ΠΜΠ-Α 121)

Στο ποίημα (6) η ολιγόστιχη φόρμα κατονομάζεται («Ποίημα των πέντε μου στίχων και των πέντε μου αισθήσεων»), το ποίημα προβάλλει ως κατασκευή («Ποίημα πύργε Βαβέλ ανυψούμενε πύργε»), με τη λέξη *Βαβέλ* να παραπέμπει μετωνυμικά στην πληθώρα των ποιητικών «γλωσσών» και στους πολυάριθμους τρόπους κατασκευής ενός ποιήματος, οι οποίοι ενδέχεται να δημιουργούν ενίοτε την αίσθηση της ακαταληψίας του λόγου:

Ποίημα των πέντε μου στίχων και των πέντε μου αισθήσεων  
Ποίημα πύργε Βαβέλ ανυψούμενε πύργε  
Ας τρυπήσει ασυλλόγιστα η οξεία σου μύτη  
Τον ψηλό ουρανό –ή την πλούσια μήτρα–  
Της τυφλής μέχρι τρέλας αιωνιότητας.

Το ποίημα (7) γίνεται η παραθαλάσσια ακτή στην οποία κοιμάται κάποιο πρόσωπο («κοιμάσαι»), ίσως κάποιο ερωτικό ίνδαλμα, ίσως ο αναγνώστης. Η ακτή, ως άκρη της ξηράς, αποκτά μέσα στο ποίημα μια διαφορετική μεταφορική διάσταση: η ποιητική δημιουργία βρίσκεται στην άκρη, δηλαδή στην αρχή, καθώς ο ποιητής προσπαθεί με δυσκολία (κατάσταση που εντείνεται από την ύπαρξη του επιθέτου *απόκρημνη*) να ανασυνθέσει και να αναστήσει τις μνήμες του καλοκαιριού, να τις μετατρέψει σε λόγο ποιητικό διασπώντας τα επάλληλα χρονικά επίπεδα που παρεμποδίζουν την ανάσυρση των αναμνήσεων, οι οποίες θα αποτελέσουν τη θεματική του προσδοκώμενου ποιήματος. Τελικά, «το κύμα της μνήμης» ξεβράζει μέσα στο ποίημα την ανάμνηση του συγκεκριμένου προσώπου, ενώ το σπάσιμο του τελευταίου στίχου σε δύο ημιστίχια αναπαράγει, κατά κάποιον τρόπο, την εικόνα της απόκρημνης ακτής.<sup>616</sup>

Τώρα κοιμάσαι σ' αλμυρά χαλίκια  
Σώμα της λύπης, στρώμα του καιρού,  
Πτώμα εκβρασμένο απ' το κύμα της μνήμης  
Στην απόκρημνη ακτή

αυτού του ποιήματος.

Στο ποίημα (8) της συλλογής εμφανίζεται η έννοια του μίσους προς τον συγγραφικό εαυτό («Ποιήματά μου σας μισώ/ Με το καταραμένο μίσος που 'χουμε στον εαυτό μας»),<sup>617</sup> το ζήτημα της αφοσίωσης στην ποιητική γραφή μέχρι θανάτου («Ποιο συρματόσκοινο μάς έχει ενώσει έως θανάτου») αλλά και η ματαιότητα της ποίησης, στοιχεία ιδεολογικά που προστίθενται στο «καταραμένο μίσος». Το μίσος

---

616 Ο Πυλαρινός διακρίνει συνάφεια του ποιήματος με το αντίστοιχο του Ο. Ελύτη και γράφει: «Το ποίημα 7 πεντάστιχο, μας μεταφέρει στον *Ηλιο τον Πρώτο* του Ελύτη, στο ποίημα “Το σώμα του καλοκαιριού”. Μάλιστα το γενικά ευοίωνο κλίμα του Ελύτη καλύπτεται από μελανά νέφη, τα οποία, τηρουμένων των διαφορών στη βιοθεωρία των δύο ποιητών, τείνουν, προσώρας έστω, προς το άστατο και κινδυνώδες των καιρών» (Πυλαρινός, 2021: 568). Ελύτης: «Ω σώμα του καλοκαιριού γυμνό καμένο/ φαγωμένο από το λάδι κι από το αλάτι/ Σώμα του βράχου και ρίγος της καρδιάς / Μεγάλο ανέμισμα της κόμης λυγαριάς / Άχνα βασιλικού πάνω από το σγουρό εφηβαίο»).

617 Βλ. (ΘΝΘ-Α 167): «Ροκάνισε το μισητό σου σώμα».

εδώ εγγράφεται ως σημάδι «εναντίον εαυτού», αμυντική πρακτική του ψυχισμού που συνδέεται με την έννοια της αντοχής. Σύμφωνα με τον Freud, οι επιλογές, οι αποφάσεις, οι προσπάθειες, τα προγράμματα θεμελιώνονται πάνω σε όσα είμαστε ικανοί να αντέξουμε, ή σε αυτά που, αντιθέτως, διαπερνούν τις άμυνές μας και την ικανότητά μας να τα ρυθμίσουμε. Έτσι, σε πολλά επίπεδα και με διαφορετικά ίχνη, η νόηση και το σώμα σφραγίζονται από το βάρος όσων μας κατακλύζουν. Εν προκειμένω, το μίσος προς τα ποιήματα συνδέεται με το γεγονός του αποχωρισμού του έργου από τον δημιουργό (μετά τη δημοσίευση), ως υφιστάμενη απώλεια ελέγχου και ως απειλή αδυναμίας να ορίζει ο δημιουργός το ποίημα και τα ποιήματα (ο περιώνυμος «θάνατος του συγγραφέα», όπως τον ονόμασε ο R. Barthes). Πρόκειται για μια κατάσταση «αποερωτικοποίησης», που μπορεί να απελευθερώσει το ρεύμα μιας ανυπόφορης βιαιότητας ή δυσθυμίας: <sup>618</sup>

Ποιήματά μου εσείς

Ποιο συρματόσκοινο μάς έχει ενώσει έως θανάτου

Εσείς, περικοκλάδες σ' έναν πύργο που θα πέσει,

Ποιήματά μου σας μισώ

Με το καταραμένο μίσος που 'χουμε στον εαυτό μας.

(ΠΜΠ-Α 124)

Για το μίσος του συγγραφικού εαυτού και σε ερώτηση της γράφουσας ο ποιητής θα δηλώσει σχετικά:

Ο Απόστολος Παύλος στην «Προς Εφεσίους» επιστολή του αποφαίνεται με βεβαιότητα ότι “ουδείς ποτέ την εαυτού σάρκα εμίσησεν”, και η θεία εντολή “αγαπήσεις τον πλησίον σου ως σεαυτόν” φαίνεται να θεωρεί την αγάπη προς τον εαυτό μας δεδομένη και αυτονόητη. Εντούτοις, τολμώ να πω ότι δεν είμαι τόσο σίγουρος για την απόλυτη ισχύ αυτού του αξιώματος, χωρίς να καταφεύγω σε ψυχαναλυτικές θεωρίες περί του αντιθέτου και χωρίς να θέλω να φανώ βλάσφημος. Φοβάμαι όμως ότι αυτή η ευλογημένη

---

618 Ποταμιάνου, 2008: 49-56.

αγάπη, για να είναι πραγματική, βαθιά και αταλάντευτη, προϋποθέτει την πλήρη αποδοχή όλων των πτυχών του εαυτού μας, ακόμη και των πιο σκοτεινών, που ίσως κανείς άλλος να μην τις γνωρίζει. Δεν νομίζω πως υπάρχει άνθρωπος που, στο μάκρος του βίου του, μπορεί να είναι υπερήφανος για όλες τις εκφάνσεις της σωματικής, της πνευματικής και ψυχικής του συγκρότησης, ούτε για όλες τις σκέψεις και όλες τις πράξεις του, ανεξαιρέτως. Πως υπάρχει άνθρωπος που σε ώρες αυτοκριτικής δεν έχει φτάσει να αμφισβητήσει, να απαξιώσει, ακόμη και να μισήσει τον εαυτό του για χίλιους δυο λόγους. Αλλά και η σχέση με το ποίημα, ένα κατεξοχήν δημιούργημα κατ' εικόνα του δημιουργού του, είναι κι εκείνη μια σχέση έλξης-απόθησης. Η έλξη είναι μάλλον αυταπόδεικτη. Η απόθεση είναι συχνά μια κακοφορμισμένη έλξη, ο καρπός της ματαιοπονίας και της απογοήτευσης από μian αγάπη χωρίς ανταπόκριση. Το αποτέλεσμα επίπονων προσπαθειών που δεν ευοδώνονται στον βαθμό που θα ήθελες, η αίσθηση ότι το ποίημα παύει να είναι σάρκα από τη σάρκα σου και γίνεται θηρίο που αδυνατείς να το δαμάσεις.<sup>619</sup>

Η κατασκευαστική διαδικασία του ποιήματος επανέρχεται στο ποίημα (9) (βλ. ενότητα «Οπτικά και οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής»), με τους αναγνώστες να προσκαλούνται σε μια ιδιότυπη ανάβαση, σε πέντε στίχους-σκαλοπάτια, ενώ στο τελευταίο σκαλί η νύχτα ανατέλλει, οξύμωρο σχήμα που παραπέμπει στη σκοτεινή πλευρά της ποίησης:

Αυτό το ποίημα

Είναι μια χτισμένη σκάλα

–Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα–

Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή

Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει.

(ΠΜΠ-Α 125)

Με ειρωνεία και αυτοσαρκασμό στο ποίημα (10) δηλώνεται ξανά ο χώρος

---

619 Η συνομιλία περιέχεται στο παράρτημα της διατριβής.



του ποιήματος ως μη-χώρος («Εδώ ήτανε κάποτε ένα ποίημα»), επιλογή που μας παραπέμπει νοερά στην «προδοσία των εικόνων» και στον πίνακα του ζωγράφου René Magritte, στον οποίο απεικονίζεται μια πίπα και από κάτω, ως λεζάντα του πίνακα, η επιγραφή «Αυτό δεν είναι μια πίπα». Ανάλογα, με τον στίχο αυτόν δημιουργείται, εσκεμμένα, ένας κενός χώρος ανάμεσα στη βεβαιότητα της αναπαράστασης και στην δυνατότητά μας να μιλάμε γι' αυτή. Η πληρότητα και η ταυτότητα του αναπαριστώμενου αντικειμένου (του ποιήματος) υφίσταται μια ρωγμή, στην οποία χάσκει το κενό. Το ποίημα λοιπόν που ήταν εδώ (και εξακολουθεί να είναι) δεν το αγγίζει ο χρόνος («Εμπόδιο του καιρού») και ανθίσταται στους παλιούς ποιητικούς τρόπους («φτερό των πόθων», διατύπωση που αποτελεί μίμηση, έμμεση παρωδία και σαρκασμό της ελαφράς ποίησης του παρελθόντος). Το ποίημα έχει πάρει φωτιά, έχει γίνει ερείπιο («Ερείπιο κατάντησε»), στοιχείο που ενεργοποιεί συνειρμικά την εικόνα ενός καμένου σπιτιού (επαναφορά της έννοιας της κατασκευής), ενώ οι «στίχοι που καπνίζουν» επαναφέρουν στον νου την πίπα του Magritte:<sup>620</sup>

Εδώ ήτανε κάποτε ένα ποίημα

Εμπόδιο του καιρού φτερό των πόθων.

Ερείπιο κατάντησε

Μία μαύρη τρύπα κι άσκημη κατάντησε

Τέσσερις πέντε στίχοι που καπνίζουν.

(ΠΜΠ-Α 126)

Στο ποίημα (11) ο λόγος αφορά τη σύνθεση του ποιήματος. Το ποίημα «γράφει» το ποίημα, στοιχείο που συνδέεται με την αυτοτροφοδοσία του ποιητικού λόγου, με το ένα ποίημα να προκύπτει μέσα από ένα άλλο, αλλά και με τη θεωρία του δομισμού, που πρεσβεύει ότι η γλώσσα παράγει το ποίημα, ενώ εμφανίζεται το εκκλησιαστικό διακείμενο της δημιουργίας της Εύας από το σώμα του Αδάμ. Η ιδεολογική κατεύθυνση που παράγει το εν λόγω ποίημα σχετίζεται με τον τρόπο

---

620 Η σύνδεση του ποιήματος με τον γνωστό πίνακα απορρέει από τη δεδηλωμένη προτίμηση του ποιητή στο έργο του ζωγράφου. Στο ντοκιμαντέρ του Τάσου Ψαρρά («Εποχές και Συγγραφείς», ΕΡΤ2, 17.12.2017) εμφανίζεται η φωτογραφία του ποιητή μπροστά σε πίνακα του Magritte, ενώ ο ποιητής έχει μεταφράσει και αρκετά άρθρα του ζωγράφου.

σύνθεσης του ποιητικού λόγου και ειδικότερα με την αντίληψη ότι το ίδιο το ποίημα καθοδηγεί τον δημιουργό (άποψη που συναντάται και στο ποίημα «Ότι τον ποιητή δέοι είπερ μέλλοι ποιητής είναι»), καθώς δεν υπάρχει κάποιο προδιαγεγραμμένο σχέδιο το οποίο ακολουθείται κατά την ώρα σύνθεσης, αλλά ένας αρχικός πυρήνας, από τον οποίο το ποίημα ξεκινάει και προχωράει πάνω στο λευκό χαρτί, συνεχείς ταλαντώσεις, οι οποίες άλλοτε αποτελούν εξάρσεις του ποιητικού λόγου («Οι λέξεις του τινάζονται ψηλά») και άλλοτε υφέσεις («και ξαναπέφτουνε»), ενώ επανέρχεται εδώ σιωπηρά, και ατύπως, η εικόνα του σιντριβανιού από το ποίημα (5): «Σιντριβάνι ονείρου, ελιξήριον αγάπης». Τέλος, ο τέταρτος στίχος του ποιήματος («Ανοίγει δρόμο μες στο χιόνι της σελίδας –») επικοινωνεί με το τελευταίο ποίημα της συλλογής (16), με το χιόνι να δηλώνει μετωνυμικά την έννοια της *tabula rasa*, το λευκό χρώμα της άγραφης σελίδας, δηλαδή την προσυγγραφική κατάσταση του απόλυτου κενού:

Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα  
Κόβει απ' το σώμα του και τρέφει τον εαυτό του.  
Οι λέξεις του τινάζονται ψηλά και ξαναπέφτουνε  
Ανοίγει δρόμο μες στο χιόνι της σελίδας –  
Έκπληκτος βλέπω να μου αποκαλύπτεται.

(ΠΜΠ-Α 127)

Η παιγνιώδης πλευρά της ποίησης και ο ποιητής ως «*Homo Ludens*» (παίζων άνθρωπος) προσκαλούν με το ποίημα (12) τους αναγνώστες σ' ένα παιχνίδι γραφής και ανάγνωσης, ποιητική απεύθυνση στον αναγνώστη, που σε κάθε περίπτωση φαίνεται να είναι ο «πραγματικός αναγνώστης», όπως τον ονομάζει ο W. Iser, «αυτός που έχει σάρκα και οστά, κρατά στα χέρια του και διαβάζει την ποιητική συλλογή».<sup>621</sup> Το ποίημα θα μπορούσε να ιδωθεί και ως αναγνωστικό προσκλητήριο, με εμφανή την αντίληψη για την ευθύνη του αναγνώστη στη συγγραφική διαδικασία. Παράλληλα, ο τεμαχισμός του ποιήματος στα δύο («Τ' ανοίγουμε στα

---

621 Οικονομίδου, 2016: 18.

δυό κι οι λέξεις χύνονται»), ως μια οιονεί «νεκροτόμηση» του κειμενικού σώματος του ποιήματος, παραπέμπει σε σχόλιο για την υπερβολική ανάλυση του ποιήματος από τους εκπροσώπους της κριτικής, η οποία με τον τρόπο αυτό «εξουδετερώνει» το ποίημα, δηλαδή προσπαθεί να το υποτάξει ερμηνευτικά, διαδικασία που ανοίγει μια διαπάλη μεταξύ των εμπλεκομένων (ποιητής-κριτική-αναγνώστης), ενώ ενδέχεται το «ανυπόταχτο» ποίημα να εξελιχθεί σε κάτι εχθρικό για αμφοτέρους:

Μ' αυτό το ποίημα παίζουμε απόψε  
Σας το πετάω και το πετάτε πίσω  
Τ' ανοίγουμε στα δυό κι οι λέξεις χύνονται.

Γιατί αν νωρίς δεν σ' εξουδετερώσουμε  
–Άτιμο ποίημα– θα μας γονατίσεις.

(ΠΜΠ-Α 128)

Με το ποίημα (13)<sup>622</sup> βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «υποσυνείδητο» ποιητικό σχήμα που αφορά στην ονειρική διάσταση του ποιήματος και την επικοινωνία του με το αόρατο και το υπερφυσικό: «Τη νύχτα έβλεπε στον ύπνο του ένα στίχο/ Που να ψηλώνει ατέλειωτα». Ο στίχος του ποιήματος, που θα μπορούσε να είναι *τόιχος* (στοιχείο παρονομασίας), εμφανίζεται στο όνειρο να ακολουθεί μια ξέφρενη ανοδική πορεία προς τον ουρανό, να διασπά το «ουράνιο περίβλημα», με αποτέλεσμα να σείει τα άστρα, τα οποία βαφτίζονται «υπερκόσμια σκεύη», και αυτά να πέφτουν στη γη,<sup>623</sup> επιλογή που θυμίζει τον «Ονειρικό χώρο» του G. Bachelard: «Ο τόπος όπου θα ζήσουμε τις νυχτερινές μας ώρες καταργεί την αίσθηση του μακρινού. Τα πράγματα μας πλησιάζουνε, γίνονται ένα με μας»:<sup>624</sup>

Τη νύχτα έβλεπε στον ύπνο του ένα στίχο  
Που νά ψηλώνει ατέλειωτα.  
Τρυπώντας το ουράνιο περίβλημα

622 Βλ. ενότητα «Οπτικά και οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής».

623 Ανάλογη εικόνα και στο ποίημα «Σκοτεινός Έρωτας»: «Κι εγώ ταρακουνάω το δέντρο τ' ουρανού, να πέσουν τ' άστρα του» (ΣΕ-Α 41).

624 Bachelard, 1970: 534.

Αρχίζανε να πέφτουν

τα υπερκόσμια σκεύη.

(ΠΜΠ-Α 129)

Στο ποίημα (14) συγχωνεύονται και συνυπάρχουν, μόλις μέσα σε πέντε στίχους, δύο διαφορετικοί νοηματικοί πυρήνες, οι οποίοι αναφέρθηκαν και παραπάνω: η έννοια του προσυγγραφικού σταδίου, κατά το οποίο το ποίημα υφίσταται σε μια «νεφελώδη» μορφή, το ποίημα ως ιδέα (πλατωνική αντίληψη) που «αιωρείται στον αέρα»,<sup>625</sup> ενώ, ταυτόχρονα, εμφανίζεται η άμεση απεύθυνση προς του αναγνώστες (ξανά εδώ το «αναγνωστικό» προσκλητήριο»), τη στιγμή της ποιητικής «ανομβρίας», που παίρνει τη μορφή επίσημης πρόσκλησης σε τελετή βροχοποιών (υπαινιγμός τόσο για την τελετουργία της γραφής όσο και για τη ρευστότητα του ποιητικού λόγου, ο οποίος εδώ «μεταμορφώνεται» σε βροχή, κάτι που θυμίζει τη σχετική μεταμόρφωση του Δία σε χρυσή βροχή, στην επαφή του με τη μυθική Δανάη): «Ελάτε να χορέψουμε γυμνοί/ Μήπως βρέξει σ' αυτή τη σελίδα». Παράλληλα, η έννοια του γυμνού («γυμνοί») παραπέμπει στην εσωτερική απογύμνωση που απαιτεί η ποιητική γραφή:

Ένα σύννεφο ποίημα

αιωρείται στον αέρα.

Ελάτε να χορέψουμε γυμνοί –

Μήπως βρέξει

σ' αυτή τη σελίδα.

(ΠΜΠ-Α 130)

Κυρίαρχο στο ποίημα (15) αναδεικνύεται πάλι το υγρό στοιχείο, ενώ «προεξέχει» της μικρής ποιητικής σύνθεσης ο καβαφικός στίχος («Εις σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως»), αλλά και ο κατασκευαστικός χαρακτήρας του ποιήματος, καθώς εμφανίζεται η αντίληψη ότι το ποίημα δεν αποτελεί δώρο της Μούσας αλλά οικοδόμημα που μοιάζει με σπίτι-καταφύγιο, στοιχείο που γεννά συνειρμικά τη

---

625 Βλ. «Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής».

σύναψη με τον γνωστό καρυωτακικό στίχο «Η ποίηση είναι το καταφύγιο που φθονούμε». Παρ' όλα αυτά, ο φόβος της λευκής σελίδας, δηλαδή της άγονης έμπνευσης («Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου»), ο μόχθος της γραφής που ορισμένες φορές ξεπερνά τα όρια της αντοχής («Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα»), αλλά και η αγωνία της δημιουργίας του ποιητικού λόγου («Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ»), ως κεντρικά ζητήματα που οργανώνουν νοηματικά το ποίημα, συγκροτούν ένα ποίημα ποιητικής ενδεικτικό της εν λόγω κατηγορίας:

Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου.<sup>626</sup>

*Εις σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως*

Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα

Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ

Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο.

(ΠΜΠ-Α 131)

Πέντε ουσιαστικά σε πέντε στίχους δομούν το ποίημα (16) της συλλογής, το οποίο αποτελεί ακραίο δείγμα μιμητιστικής φόρμας. Οι λέξεις που συγκροτούν το ποίημα αποκτούν εδώ ιδιότητες στρατιωτικών οχημάτων ελαφρού («Μοτοσικλέτες») και βαρέος κυβισμού («μηχανοκίνητα»), δημιουργώντας την εικόνα ξαφνικής επέλασης σε παρθένο χιονισμένο τοπίο και επιβολής μιας νέας κατάστασης εκεί όπου πριν δεν υπήρχε απολύτως τίποτα:

Το ποίημα.

Μοτοσικλέτες

Και μηχανοκίνητα

Στο άσπρο

Τοπίο.

(ΠΜΠ-Α 132)

---

626 Αξιοπρόσεχτη η εσκεμμένη συντακτική «παράβαση», με το απρόσωπο ρήμα «βρέχει» να γίνεται εδώ μεταβατικό και να λαμβάνει ως αντικείμενο τη λέξη «φόβους». Ανάλογα στο λαϊκό τραγούδι «Βρέχει βροχή στη στράτα μου».

Στα *Τοπία του Τίποτα* (2013) και στο ποίημα «Το κελί», ο περιορισμένος χώρος ενός κελιού αντανακλάται ποιητικά μέσα από την ολιγόστιχη φόρμα (στοιχείο οπτικοποιημένης ποίησης). «Το κελί» περιγράφει τις συνθήκες μόνωσης που αφορούν τόσο τον γράφοντα όσο και τον αναγνώστη («Κι εσύ»), ενώ η διττή αυτή έννοια του εγκλεισμού αποτυπώνεται και επιτείνεται προσφυώς από τη χρήση του κλιμακωτού σχήματος («κλεισμένος κλειδωμένος έγκλειστος»). Η ενεργοποίηση του ποιητικού λόγου από την πλευρά του δημιουργού-ποιητή και από την πλευρά του αναγνώστη-αναδημιουργού απαιτεί συνθήκες απόσυρσης (συνήθως ανάμεσα στους *τέσσερις τοίχους* ενός δωματίου, που εδώ εικονοποιούνται μεταφορικά και ομοηχητικά από τους *τέσσερις στίχους* αυτού του ποιήματος). Ωστόσο, ο πραγματικός κόσμος βρίσκεται έξω από το κελί του ποιητή και την απομόνωση του αναγνώστη, ο περίγυρος της πραγματικότητας είναι γεμάτος χρώματα που υπόκεινται σε παλιρροϊκή εναλλαγή («Έξω παφλάζουνε τα χρώματα της μέρας»), στοιχείο που αντιπαρατίθεται στη μονοχρωμία του κελιού. Ιδεολογικά, πρόκειται για μια ακόμη προσπάθεια απομάγευσης του ποιητικού λόγου, με όχημα τον υπόρρητο σαρκασμό του ποιητή και τελικό στόχο τη σύγκρουση με τη συνήθη και εδραιωμένη αντίληψη, ότι ο ποιητικός λόγος περιγράφει και αντανακλά τον κόσμο. Τελικά, αυτό που προβάλλεται μέσα από το ποίημα είναι η ματαιότητα της ποιητικής γραφής, η οποία ενίοτε μπορεί να αποσπά τον ποιητή ή τον αναγνώστη από την ομορφιά της πραγματικής ζωής, που βουίζει έξω από το «κελί»:<sup>627</sup>

Έξω παφλάζουνε τα χρώματα τής μέρας  
Σκέψεις αισθήματα χαράζουν το κενό.  
Κι εσύ κλεισμένος κλειδωμένος έγκλειστος  
Στους τέσσερις στίχους.

(ΤτΤ-Α 380)

---

627 Το ποίημα επικοινωνεί με το παλαιότερο «Η σιωπή μας είναι φτιαγμένη από φωνές» (ΕΧ-Α 27): «Σε χώρους εσωτερικούς ορμούν με πίεση/ Τα λόγια μας, οι σκέψεις μας/ –Κι οι ομιλίες κι οι ψίθυροι κι οι στίχοι/ Κι οι μουσικές π' ακούμ' εντός να ηχούν– / Διακλαδίζονται ώς τα βάθη και μας τρέφουν».

Στην ίδια συλλογή, στο σύνθεμα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων», ένα τετράστιχο αφιερωμένο στη λειτουργία της γλώσσας εκφράζει αμφίσημα και εικονοπλαστικά την αδυναμία της να αποδώσει τις σκέψεις και τα συναισθήματα («Τα λόγια οι σκέψεις τα αισθήματα, όλα»).<sup>628</sup> Το ουσιαστικό «γλώσσα» χρησιμοποιείται τόσο με την σημασία του γνωστού ψαριού όσο και με εκείνη του οργάνου της ομιλίας. Η πρώτη εκδοχή ενισχύεται από τα ουσιαστικά «ψαράκι» και «δίχτυ», ενώ η «γλώσσα» με την έννοια του στοματικού οργάνου από τη γενική «των δοντιών». Παράλληλα, η έννοια της γλώσσας ως ψαριού πιασμένου σε δίχτυ αποτελεί στοιχείο διακειμενικό και παραπέμπει στην ομηρική φράση «ἔρκος ὀδόντων»:<sup>629</sup>

Κι η γλώσσα  
Ένα ψαράκι έντρομο  
Πιασμένο απ' το δίχτυ  
Των δοντιών.

(ΤτΤ-Α 382)

Ομοίως, ένα ακόμη τετράστιχο ποίημα σε παραδοσιακή μορφή (χρήση ομοιοκαταληξίας),<sup>630</sup> και με χρήση της μεταφοράς και της μετωνυμίας: οι λέξεις είναι φύλλα δέντρου που «σκούριασαν στο δέντρο», λόγω του χρώματος που παίρνουν τα αδύναμα φύλλα των δέντρων πριν πέσουν από τα κλαδιά τους (χρώμα κίτρινο-καφέ, που μοιάζει με σκουριά). Εδώ, εμφανίζεται η αντίληψη ότι όσες λέξεις δεν έχουν ισχυρό νοηματικό βάρος μοιάζουν με μαραμένα φύλλα που πέφτουν από το δέντρο και, *argumentum ex contrario*, προβάλλεται η αξία του βασικού υλικού δόμησης του ποιητικού λόγου, δηλαδή των λέξεων:

Κοίτα τις λέξεις πώς κρεμιούνται στα χαρτιά  
Σαν φύλλα αδύναμα που σκούριασαν σε δέντρο.  
Περνούν οι μνήμες απ' τα μάτια μου στρατιά

628 Στίχος από το ποίημα «Το μέλλον» (ΘΟΔ-Α 435).

629 «Άτρείδη, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων», Ομήρου *Ίλιάς*, Ραψωδία Ξ, στίχος 83 και Liddell & Scott, 2007. Για το ποίημα βλ. Μακρίδου, 2021α: 136.

630 Βλ. ενότητα «Η ομοιοκαταληξία-Ομοιοκατάληκτα ποιήματα».

Και κατά τμήματα βαδίζουν προς το κέντρο.

(ΤτΤ-Α 382)

Με ένα στίχο λιγότερο από το γνωστό τετράστιχο ποίημα του Α. Εμπειρικού,<sup>631</sup> ο ποιητής θα ορίσει με τους δικούς του όρους την ποίηση, ή τουλάχιστον μια εκδοχή της: «Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο» (ΤτΤ-Α 383). Εμφανής εδώ η πρόθεση ανατροπής του ορισμού του Εμπειρικού, καθώς η «ανάπτυξη» γίνεται «σύμπτυξη», έννοια που παραπέμπει στην πυκνότητα του ποιητικού λόγου, ενώ το ουσιαστικό «ποδηλάτου» αντικαθίσταται από το «αλφάβητο», λέξη που αποτελεί μετωνυμία της γλώσσας, αλλά και αποκλειστικό όχημα της γραφόμενης ποίησης. Συνεπώς, η ποίηση ορίζεται σε σχέση με τη γλώσσα, ως μορφή πυκνού λόγου που αποτυπώνει τον κόσμο, και η μορφική διάρθρωση του ποιήματος αντανακλά έκτυπα το εξής ιδεολογικό μήνυμα: μικρή φόρμα εν ονόματι της προσδοκώμενης σύμπτυξης-πυκνότητας.

Με τρεις μόνο στίχους, μια ακόμη επισήμανση από τα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων»: «Τα ποιήματα./ Τα τυπωμένα/ Και τα τίποτα» (ΤτΤ-Α 383). Εμφανής η μερική μη ετυμολογική ομοηχία,<sup>632</sup> καθώς οι λέξεις *τα τίποτα* μπορεί να διαβαστούν (ή σωστότερα: να ακουστούν) και ως *τ' ατύπωτα*, δηλαδή αυτά που δεν έχουν τυπωθεί, δεν έχουν δημοσιευτεί: <Τα τίποτα>[ta típota] ή <τ' ατύπωτα>[t atípota]. Η ομοηχία εδώ παράγει δύο σημασίες: αφενός τα ποιήματα που είναι «ένα τίποτα», δηλαδή ασήμαντα ή μικρής αξίας, και αφετέρου, σε αντίθεση με τον προηγούμενο στίχο («Τα τυπωμένα»), αυτά που είναι ατύπωτα, καθώς δεν έχουν δει ακόμα το φως της δημοσιότητας ή κρίθηκαν μη επαρκή για να περάσουν την πόρτα του τυπογραφείου.<sup>633</sup> Τελικά, ένα ποίημα που βρίσκεται στο συρτάρι είναι σαν να μην έχει καν υπάρξει, στοιχείο που παραπέμπει εμμέσως στην αναγκαία συνθήκη της δημοσίευσης και της συνακόλουθης αναγνωστικής πρόσληψης προκειμένου να ολοκληρωθεί η συνάντηση του πομπού με τον δέκτη, μέσω του ίδιου του έργου. Ο ποιητής-δημιουργός, για να είναι δημιουργός, οφείλει να

631 «Η ποίηση είναι ανάπτυξη στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί. Τα άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά μικρούτσικες παιδίσκες. Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος». Ανδρέας Εμπειρικός, «Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας», *Ενδοχώρα*, α' έκδ. περ. *Τετράδιο* 1945, Άγρα 1980, σ. 107.

632 Νάκας, Μαγουλά & Καποθανάση, 2010: 439.

633 Μακρίδου, 2021ε: 158.



δημοσιεύει («να μαρτυράει») τα γραφόμενά του, όπως ακριβώς κάνει ο μαραγκός στο ποίημα «Ότι τον ποιητή δέοι είπερ μέλλοι ποιητής είναι»: «Ο μαραγκός χωρίς τα ξύλα του δεν μοιάζει μαραγκός/ Ανελλιπώς ζητάει τον ήχο του σφυριού να μαρτυράει/ Την τέχνη του» (ΘΝΘ-Α 179).

Το ποίημα «Η ποίηση»,<sup>634</sup> από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (ΤτΤ-Α 387), αποτελεί ένα τρίστιχο ποίημα που στοιχειοθετεί έναν ακόμη ορισμό της ποίησης, συμπυκνώνει την ποιητική ιδεολογία και συνδέει τα «σύνεργα» της ποιητικής γραφής, δηλαδή τους ρητορικούς τρόπους της μεταφοράς και της παρομοίωσης, με τη λειτουργία τους μέσα στην ποίηση. Οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις, ενίοτε, και κατά την κοινή αντίληψη, λειτουργούν ως «κόσμος» του ποιητικού λόγου. Στο παρόν ποίημα εισάγεται η αναμφισβήτητα καινοφανής και αιφνιδιαστική μεταφορική σύνδεση των ρητορικών τρόπων με την έννοια του τάματος (ειρωνεία που αφορά την ποσότητα των ορισμών), με το ρήμα «κρέμονται» να υποβάλλει την ιδέα της αιώρησης στο κενό, ενώ ο αναγνώστης ανακαλεί συνειρμικά τα εικονίσματα των αγίων και τα πολυάριθμα τάματα που κρέμονται από αυτά. Το τάμα, ως πράξη ανταπόδοσης και υπόσχεσης για την πραγμάτωση-επίτευξη μιας προσωπικής προσδοκίας, σε ένα πρώτο επίπεδο ενδέχεται να παραπέμπει στην αντίληψη της ευόδωσης της ποιητικής κατασκευής (το τάμα το κάνει κάποιος χωρίς να ξέρει ποια έκβαση θα έχει η ευχή του). Ωστόσο, το συγκεκριμένο ποίημα, μολονότι εξαιρετικά λιγόλογο, συντίθεται από δύο μέρη, τα οποία μάλιστα αυτοαναιρούνται εσκεμμένα. Στο πρώτο («Μεταφορές παρομοιώσεις κρέμονται/ Σαν τάματα») σχολιάζονται, με τρόπο ειρωνικό, σχεδόν σαρκαστικό, οι άπειροι και ποικίλοι ορισμοί της ποίησης, που συνήθως γίνονται με τη χρήση μεταφορών και παρομοιώσεων. Στο δεύτερο μέρος («Προσθέτω μία:// Ελιξήριο λέξεων») αρθρώνεται ένας επιπλέον ορισμός, ο οποίος όμως γίνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο (με μια μεταφορά ή παρομοίωση), μετατρέποντας την ειρωνεία σε αυτοειρωνία και τον σαρκασμό σε αυτοσαρκασμό. Η λέξη «ελιξήριο» δεν χρησιμοποιείται εδώ με τη συνήθη σημασία (όπως «ελιξήριο νεότητας» ή «ελιξήριο αγάπης»), αλλά εμφανίζεται με την έννοια της εφαρμογής μιας πανάκειας, ως ένας

---

634 Το ποίημα εξετάζεται και στην ενότητα «Γραμματοσυντακτικά και μεταγλωσσικά ποιήματα ποιητικής: η θεματοποίηση των στοιχείων της ποιητικής γραφής» αλλά και στην ενότητα «Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής».

ακόμη ορισμός δίπλα στους χιλιάδες ορισμούς που υπερβαίνουν την καρτεσιανή λογική. Παράλληλα, το ελιξήριο, ως κατασκεύασμα των αλχημιστών (με δήθεν θαυματουργές, θεραπευτικές ή ευεργετικές ιδιότητες) παράγει μια διττή οπτική: Αφενός, επαναφέρει στο προσκήνιο την εικόνα του «ποιητικού εργαστηρίου», όπου, με αλληπάλληλες δοκιμές και πειράματα, γίνεται η επιλογή και επεξεργασία των λέξεων, που αποτελούν το σημαντικό στοιχείο της ποιητικής δημιουργίας και οι οποίες αποκτούν άλλη ενέργεια:<sup>635</sup> αν οι αλχημιστές είχαν την ικανότητα να μεταστοιχειώνουν την ύλη σε άλλη ύλη, στο ποιητικό εργαστήριο ο ποιητής-αλχημιστής μεταστοιχειώνει τις λέξεις της καθημερινής γλώσσας σε λέξεις ποιητικές, υποβάλλοντάς τες σε ένα είδος αλχημιστικής μετουσίωσης. Αφετέρου, το ελιξήριο ενδέχεται να χρησιμοποιείται και προς την κατεύθυνση του αναγνώστη, με την έννοια της πνευματικής «αναζωογόνησης» που προκύπτει από τη μελέτη του ποιητικού λόγου.

Στο ποίημα «Οι ποιητές», ο φυσικός κόσμος, εν προκειμένω τα ζώα, χρησιμεύουν ως παράδειγμα για την προβολή των συναισθημάτων που βιώνει ένας ποιητής μετά την ολοκλήρωση του ποιήματος. Ο Αντώνης Φωστιέρης χρησιμοποιεί και μεταφράζει τη λατινική ρήση «Post coitum omne animal triste est», τονίζοντας τη μεταερωτική θλίψη, θλίψη του αποχωρισμού, στοιχείο που εμπίπτει σε μια οιονεί ψυχαναλυτική ερμηνεία, καθώς εν προκειμένω έχει ως αιτία τον αποχωρισμό του δημιουργού από το δημιούργημά του (ποίημα), με το οποίο τον συνέδεε στενή συναισθηματική σχέση, ή εκπορεύεται και από την αντίληψη του «θανάτου του συγγραφέα». Σε ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, η ποιητική δημιουργία παρουσιάζεται ως πράξη ερωτική, στοιχείο που ανακαλεί τη διττή εκδοχή του έρωτα («Έτσι, σαν έρωτας;/ Όσο ζεσταίνεις, τόσο αφανίζεις») στο ποίημα «Παρομοίωση πάθους» (ΣΑΠ-Α 239):

Μετά το ποίημα

Οι ποιητές

Νιώθουν θλιμμένοι.

---

635 Αντίθετη εμφανίζεται η άποψη του Πυλαρινού, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο ποιητής καταξιώνει τα σχήματα λόγου ως αναθήματα στην εικόνα της ποίησης. Βλ. Πυλαρινός, 2021: 407.

Όπως τα ζώα  
Μετά τον έρωτα.

(ΤτΤ-Α 389)

Επτά χρόνια μετά τη δημοσίευση της συλλογής *Τοπία του Τίποτα* (2013) και του συνθέματος «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων», ο ποιητής στην τελευταία του συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020) επαναφέρει ένα ανάλογο σύνθεμα αντιστρέφοντας τα μέρη του τίτλου («Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών»), χωρίς ωστόσο να αλλάξει τη δομή σύνθεσης και την ποσότητα των περιεχόμενων ποιημάτων-σπαραγμάτων. Η ενέργεια αυτή αποτελεί στοιχείο διαφοροποίησης, αλλά, ενδεχομένως, η πρόταξη των υλικών που προέρχονται από κατεδάφιση (δηλαδή οι στίχοι ή οι στροφές που προέκυψαν από ακρωτηριασμό εκτενέστερων ποιημάτων) να γίνεται και για λόγους ποσότητας (να υπερτερούν δηλαδή αριθμητικά των στίχων προς οικοδόμηση μελλοντικών ποιημάτων). Εδώ η ποιητική της μικρής φόρμας είναι κατεξοχήν το εγγενές στοιχείο του συνθέματος. Εκ πρώτης όψεως, και σε ό,τι αφορά στίχους και ποιήματα που σχετίζονται με την ποιητική τέχνη, εντοπίζουμε το εξής τετράστιχο:

Άτυχο ποίημα –  
Σε ποιον πολτό ανακύκλωσης  
Θα συνθλιβούν μια μέρα  
Τα οστά σου.

(ΘΟΔ-Α 440)

Η αγωνία της τύχης του ποιήματος, με άμεση απεύθυνση που λαμβάνει τη μορφή αποστροφής προς το ίδιο το ποίημα (προσωποποίηση), εκφράζει την αγωνία του δημιουργού για τον φόβο της ανακύκλωσης, συνήθη εκδοτική πρακτική όταν ένα βιβλίο δεν πωλείται πλέον. Με δεδομένη την άποψη ότι αφενός η ποίηση δεν έχει πολλούς αναγνώστες, ούτε υπάρχουν ευήκοα ώτα να ακούσουν τον ποιητικό λόγο («Ηχώ των ήχων/ Σε γρανίτινο αυτί»),<sup>636</sup> και αφετέρου αποτελεί φτωχή κληρονομιά

---

636 (ΣΕ-Α 107)

(«Την αναπάντεχη κληρονομιά της φτώχειας»),<sup>637</sup> το ενδεχόμενο της πολτοποίησης των ποιητικών βιβλίων για λόγους οικονομικούς είναι πάντα ορατό.

Προχωρώντας στο ίδιο ποίημα εντοπίζουμε τρία σημεία ποιητικής, τα οποία μπορούμε να τα προσεγγίσουμε ως ενιαίο συλλογισμό:

Η ποίηση, λέει, γίνεται με λέξεις.

&&&

Η λέξη: ένα φύσημα

Μια ευγενέστερη μορφή

Του μηδενός.

&&&

Η Ποίηση δεν γίνεται με λέξεις.

(ΤτΤ-Α 441)

Τα τρία αυτά σπαράγματα (στίχος-τρίστιχο-στίχος) ακολουθούν την εξής συλλογιστική πορεία: θέση-αντίκρουση της θέσης-άρση της θέσης. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια μορφή ρητορικής επιχειρηματολογίας με σκοπό την αλλαγή του ιδεολογικού «χάρτη» του τελικού αποδέκτη, που είναι ο αναγνώστης. Ο ποιητής ξεκινά από μια θέση, δηλαδή από το αξιολογικό κατηγορημα «Η ποίηση, λέει, γίνεται με λέξεις», το οποίο αίρεται αντιθετικά, καθώς στη δεύτερη προκειμένη εμφανίζεται η αντίληψη ότι η λέξη σχηματίζεται από ανάσες, είναι δηλαδή λόγος έναρθρος («Η λέξη: ένα φύσημα»), άρα αέρας, άρα τίποτα («Μια ευγενέστερη μορφή/ Του μηδενός»). Η ποίηση, αν αποδεχτούμε την άποψη ότι δημιουργείται από λέξεις και όχι από ιδέες (έμμεση, αλλά διαφανής, αναφορά στη γνωστή άποψη του Μαλλαρμέ ότι «η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες αλλά με λέξεις», σε αυτόν αναφέρεται το παρενθετικό «λέει» του πρώτου στίχου), τελικά δεν γίνεται ούτε με λέξεις, άποψη που φαίνεται να οδηγεί σε παραλογισμό. Στο σημείο αυτό ωστόσο, το οποίο λειτουργεί εν είδει συμπεράσματος ενός παραγωγικά διαρθρωμένου συλλογισμού, εμφανίζεται και πάλι μια δεσπόζουσα ιδέα της ποιητικής κοσμοθεωρίας του Φωστιέρη: η ποίηση-έξω-από-την-ποίηση, η μη γραφόμενη

---

637 (ΘΝΘ-Α 176)

ποίηση δηλαδή, αυτή που δεν υφάινεται με λέξεις (η ευρεία έννοια της Ποίησης, με κεφαλαίο Π, σε αντίθεση με τη γραφόμενη ποίηση, με μικρό το αρχικό της π στα αναφερθέντα σπαράγματα), σπάει τις αλυσίδες του γραπτού λόγου και υπάρχει εγγενώς στον έξω χώρο που μας περιβάλλει. Ωστόσο, αν προστρέξουμε στο ποίημα που φέρει ως τίτλο τη γνωστή άποψη του Μαλλαρμέ «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες» (ΠΛ-Α 280) και τοποθετήσουμε δίπλα τον στίχο «Η Ποίηση δεν γίνεται με λέξεις», φαίνεται ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα θεωρητικό αδιέξοδο (απορία ψάλτου βήξ), ή μήπως μπροστά σε μια αντίφαση;

Η αντίφαση είναι ηθελημένη και εντελώς εικονική, καθώς η χρήση της αποφθεγματικής ρήσης του Μαλλαρμέ γίνεται με τρόπο ειρωνικό –σχεδόν σαρκαστικό– στο εσωτερικό του ποιήματος, όπου ανατρέπεται από την εξίσου γνωστή φράση του Σολωμού, όπως την διέσωσε ο Πολυλάς: “Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους, κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσυνέλαβε”. Που σημαίνει πως η δημιουργία του ποιήματος ξεκινάει με μια διανοητική σύλληψη, και πως η δύναμη της διανοητικής σύλληψης είναι αυτή που θα κάνει στη συνέχεια την “καρδιά θερμά να αισθανθεί”. Υποθέτω πάντως (για να μην αδικήσουμε ενδεχομένως την πρόθεσή του) ότι ο Μαλλαρμέ δεν είχε κύριο στόχο να ακυρώσει τη βαρύτητα του εννοιολογικού περιεχομένου, αλλά μάλλον να τονίσει την κεφαλαιώδη σημασία της γλώσσας στη σύνθεση ενός ποιήματος, υπαινισσόμενος εντέλει το αυτονόητο: πως μια ιδέα, μια σκέψη, μια επινόηση, όσο σημαντική και αν είναι, δεν μπορεί από μόνη της να λειτουργήσει ως ποίηση, αν δεν ενσαρκωθεί σε μιαν εξίσου σημαντική γλωσσική μορφή. Περίπου αυτό που είχε διακηρύξει στα καθ' ημάς, με άλλη αφορμή και άλλη στόχευση, ο Αλέξανδρος Σούτσος: “Ιδέαι όμως πλούσιαι, πτωχά ενδεδυμένοι,/ δεν είναι δι’ αιώνιον ζώνων προωρισμένοι”.<sup>638</sup>

Ανάλογα, το γλωσσοθεματικό ποίημα «Ανταπόδοση» ακολουθεί την ποιητική της μικρής φόρμας, στοιχείο που συνδέει τη μορφή με το περιεχόμενο. Στο ποίημα περιγράφεται η ποιητική δυσαρέσκεια για το ρήμα «Ζω» και με διάχυτη ειρωνεία

---

638 Βλ. τη δική μας συνομιλία στο παράρτημα της διατριβής.

(«μίζερη», «αχάριστη»), ο ποιητής στρέφει τα ποιητικά του βέλη προς τη γλώσσα, που ανταπέδωσε με το πιο μικρό (ενν. σε αριθμό φθόγγων-συλλαβών) ρήμα της το σημαντικότερο «δώρο» που δόθηκε στον άνθρωπο:

Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα  
Πόσο αχάριστη.

Το πιο μεγάλο δώρο  
Το ανταπέδωσε  
Με το μικρότερο  
Μικρό της ρήμα:

«Ζω».

(ΘΟΔ-Α 414)

Ποίημα απορφανισμένο από ρήματα, με λόγο ελλειπτικό, σχεδόν ποίημα-ψίθυρος. Πρόκειται για το ποίημα «Η τεφροδόχος», το οποίο είναι το τελευταίο ποίημα της συλλογής *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), και κατά συνέπεια το τελευταίο των *Απάντων* (2021). Αξίζει να αναφερθεί ότι ο τίτλος του εν λόγω ποιήματος, κατά την πρώτη του δημοσίευση<sup>639</sup> ήταν «Ποιητική συλλογή». Το ουσιαστικό *τεφροδόχος*<sup>640</sup> παραπέμπει ευθέως στον θάνατο και μετωνυμικά στην ταφή με καύση. Το ποίημα εντάσσεται στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, καθώς αποτελεί έναν οιονεί ποιητικό απολογισμό της ζωής του ποιητή, αλλά και την θλιβερή διαπίστωση ότι κάθε βιβλίο, κάθε συλλογή, αποτελεί ένα ελλιπές μνημείο συναισθημάτων, μια ιδιότυπη τεφροδόχο μνήμη που συγκρατεί ελάχιστα μόνο ποσοστό από το τεράστιο υλικό της βιωμένης ζωής. Αξίζει ωστόσο να προσεχθεί ένα βασικό σημείο: το ποίημα «Η τεφροδόχος» αποτελεί τον «επίλογο» του συνολικού

---

639 Φωστιέρης, 2020α.

640 Για το ποίημα ο Β. Χατζηβασιλείου (2020) θα γράψει: «Με τη συμπυκνωμένη εγκατάσταση του αφηρημένου λόγου της φιλοσοφίας και της θεολογίας στο εσωτερικό του ένθερμου, συγκινησιακού λόγου της ποίησης, που έστω και όταν μιλάει για τον άδειο χρόνο τού τίποτα ή για το γκρέμισμα και την απώλεια της οποιαδήποτε ζωτικής υπόστασης (αν υποθέσουμε πως είχαμε κάποτε κάποια συνεκτική αφετηρία), μπορεί να σπαράξει (και να σπαράξει εκκωφαντικά) για την απεμπόληση της ζωής και της σάρκας».

ποιητικού έργου, όμως ο αναγνώστης των *Απάντων*, αν ανατρέξει στο πρώτο ποίημα της πρώτης συλλογής, θα συναντήσει το ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση»<sup>641</sup> (ΣΕ-Α 15) από *Το Μεγάλο Ταξίδι* (1971). Έτσι, μια ολόκληρη ποιητική πορεία ξεκινάει με μια κηδεία και τελειώνει με μια τεφροδόχο, στοιχείο που φέρει τη δική του σημειολογία, καθώς δηλώνεται ότι η ποιητική πορεία των πενήντα χρόνων καθορίστηκε, εν πολλοίς, από την θεματική επιμονή στον θάνατο, έστω και αποτροπαϊκά. Επιπρόσθετα, το ποιητικό έργο αρχίζει με ένα ποίημα ποιητικής και καταλήγει, τουλάχιστον μέχρι στιγμής, με ένα ποίημα ποιητικής, επιλογή που μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ξεκάθαρα ότι η ποιητική τέχνη, ως θεματική, αποτέλεσε σημείο αναφοράς και κατέχει εξέχουσα θέση στο συνολικό έργο. Με αφορμή τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων από τη δημοσίευση της πρώτης του ποιητικής συλλογής, επέτειος που συνέπεσε και με τη δημοσίευση των *Απάντων 1970-2020*, ο ποιητής, σε ερώτηση δημοσιογράφου για το πώς νιώθει βλέποντας τον μόχθο μισού αιώνα συγκεντρωμένο σε έναν τόμο απάντησε:

Θα 'λεγα πως νιώθω να αναδύεται το σύμμεικτο εκείνο συναίσθημα που περιγράφεται στον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα, εκείνη η «άηθης κρᾶσις ἀπό τε τῆς ἡδονῆς συγκεκραμένη ὁμοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λύπης», η χαρά από τη σωρευμένη συγκομιδή ενός τόσο μεγάλου διαστήματος, αλλά ταυτόχρονα και η μελαγχολία από την αίσθηση ότι το ζωντανό και διαρκές παρόν αυτού του μισού αιώνα έχει μετατραπεί ανεπίστροφα σε παρελθόν. Δεν λυπάμαι για τον «μόχθο» που χρειάστηκε να καταβάλω στα εδάφη της ποίησης, γιατί δεν ήταν μόχθος αλλά δημιουργική ψυχαγωγία, ούτε λυπάμαι για πράγματα που δεν μπορούν να γυρίσουν πίσω, όπως είναι το ποτάμι του χρόνου. Λυπάμαι όμως για τα τόσα πρόσωπα που έζησαν πλάι μας και τώρα έχουν πνιγεί μες στα νερά του, λυπάμαι για τους παλιούς εαυτούς μας, τις προσπάθειες και τις

---

641 Γράφει ο T. S. Eliot στη συλλογή *Τέσσερα κουαρτέτα* (Μτφρ. Τ. Κουφόπουλου): « Every phrase and every sentence is an end and a beginning,/ Every poem an epitaph. And any action/ Is a step to the block, to the fire, down/ the sea's throat/ Or to an illegible stone: and that is where/ we start. (24-28) [Μτφρ: Η κάθε φράση κάθε πρόταση είναι ένα τέλος και μια αρχή,/ Το κάθε ποίημα ένας επιτάφιος. Και όποια πράξη/ Ένα βήμα προς το φράγμα, τη φωτιά, βαθιά στον λάρυγγα της θάλασσας / Ή προς μια πέτρα δυσανάγνωστη:/ κι είναι εκεί απ' όπου ξεκινάμε].

επιθυμίες τους, συγκεχυμένες τις περισσότερες φορές, που έψαχναν τρόπους να πάρουν μορφή και να βγουν στο φως. Λίγες μόνο απ' αυτές τις επιθυμίες και μερικές μόνο απ' αυτές τις προσπάθειες μπόρεσαν τελικά να τελεσφορήσουν και να μεταστοιχειωθούν σε λέξεις, σε στίχους, σε ποιήματα, αφήνοντας πίσω τους ένα ελάχιστο ίχνος. Κάθε ποιητική συλλογή δεν είναι παρά ένα οστεοφυλάκιο αισθημάτων ή μια «Τεφροδόχος».<sup>642</sup>

## 6. Γραμματοσυντακτικά και μεταγλωσσικά ποιήματα ποιητικής.

Αν δεχτούμε την άποψη του Μπένγιαμιν ότι «Η γλώσσα αυτοκοινοποιείται»,<sup>643</sup> η έννοια της μεταγλώσσας και της μεταγλωσσικής λειτουργίας, όπως την περιέγραψε ο Jakobson,<sup>644</sup> αφορά τη διαδικασία σχηματισμού λόγου μέσα από το πεδίο των εξωγλωσσικών δομών του κειμένου, δηλαδή από τον χώρο όπου βρίσκονται και οι γλωσσολογικές (γραμματικές, συντακτικές κ.ά.) και οι γραμματολογικές (μετρικές, ειδολογικές) κατηγορίες, ο θεωρητικός-επιστημολογικός δηλαδή εξοπλισμός, με τον οποίο επιχειρείται η νοητική-ερμηνευτική προσέγγιση των δομών και των στοιχείων του ποιήματος. Ο εξοπλισμός αυτός συνιστά μια επιστημονική μεταγλώσσα (metalanguage), δηλαδή τη θεωρητική γλώσσα που χρησιμοποιεί η επιστήμη και που, σύμφωνα με τον Cudon, υποδηλώνει μια γλώσσα τεχνική, δεύτερης τάξης (second-order), η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει, να εξηγήσει ή να ερμηνεύσει μια γλώσσα «πρώτης τάξης».<sup>645</sup>

Στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη, και ιδιαίτερα στα ποιήματα ποιητικής, διαπιστώνεται η θεματοποίηση πλήθους στοιχείων της γλώσσας (κυρίως με την έννοια του γραπτού λόγου) ή, ειδικότερα ακόμη, της ποιητικής γραφής. Η διαπίστωση αυτή φέρει στο φως ένα σημαντικό στοιχείο που συμπληρώνει τη γνώση μας για την ποιητική τεχνολογία του Φωστιέρη. Ο ποιητής αποσπά το εργαλείο/α από την επιστήμη της γλωσσολογίας και τους επιμέρους κλάδους, όπως

---

642 Φωστιέρης, 2022β.

643 Μπένγιαμιν, 2016: 40.

644 Jakobson, 2009: 65.

645 Baldick, 1991: 152, Μπενάτσης, 2010: 89-91.



και από τον φιλολογικό λόγο, και τους αποδίδει ποιητικές ιδιότητες καθιστώντας τα, από εργαλεία, ποιητικά αντικείμενα. Τα στοιχεία αυτά παύουν να έχουν επεξηγηματική θέση<sup>646</sup> και μετασχηματίζονται σε εξαρτήματα του ποιητικού λόγου. Από τον πλούτο της γλωσσικής επιστήμης επιλέγονται στοιχεία της γραμματικής, όπως οι εγκλίσεις, οι χρόνοι του ρήματος ή το υλικό σύνθεσης της γλώσσας: το αλφάβητο (σύμφωνα, φωνήεντα), τα μέρη του λόγου, οι μορφές του ρήματος, γλωσσικά φαινόμενα όπως η ομοηχία, με τη μορφή της παρωνυμίας, ή η χασμωδία, στοιχεία που προέρχονται από την «ορολογία» της ίδιας της ποιητικής γραφής (στίχοι και μέτρα), αλλά και ρητορικοί τρόποι (μεταφορά) ή σχήματα λόγου (παρήχηση), ενώ, παρόμοια, επιλέγονται και εξωκειμενικά στοιχεία, όπως η έννοια των λημμάτων του λεξικού ή η τυπογραφική διάταξη του κειμένου. Όλα τα παραπάνω, που συνδέονται με τη χρήση της μεταγλωσσικής λειτουργίας του λόγου, εγκιβωτίζονται στο έργο μέσω της ειρωνείας ή της μεταφοράς, ενώ, σε ορισμένες περιπτώσεις, η ίδια η μεταφορά γίνεται αντικείμενο ειρωνείας και αυτοσαρκασμού.<sup>647</sup>

Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το ποίημα «Γράφω», δεύτερο κατά σειρά στην ποιητική συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2003), τρίπτυχο με τα ποιήματα «Το Γραπτό» και «Θέλω να γράψω ένα ποίημα». Αξίζει να αναφερθεί ότι η πρόταξη των ποιημάτων αυτών στην αρχή της συλλογής ενισχύει τη δυναμική παρουσία των ποιημάτων ποιητικής στη συλλογή, η οποία αποτελεί τη συλλογή με τα περισσότερα ποιήματα ποιητικής στο σύνολο του έργου. Στο εν λόγω ποίημα η εκμετάλλευση της μεταγλωσσικής λειτουργίας διαγράφει το πλαίσιο σύνθεσης ολόκληρου του ποιήματος. Φαινομενικά, η πρώτη ανάγνωση παραπέμπει στη γνωστή γραμματική άσκηση της χρονικής αντικατάστασης, με την παρουσίαση σχηματισμού των αρχικών χρόνων του ρήματος *γράφω* (ενεστώτας-αόριστος-παρακείμενος), επιλογή που παραπέμπει σε δύο χρονικές βαθμίδες: στο παρόν (ενεστώτας-παρακείμενος) και παρελθόν (έγραψα), ενώ το ποιόν ενέργειας των τριών ρημάτων προέρχεται και από τις τρεις ανάλογες κατηγορίες (γράφω-εξακολουθητικό, έγραψα-στιγμαίο, έχω

---

646 Jakobson, 2009: 65.

647 Η Σουλογιάννη (2021), σε κείμενό της για τη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), αποδίδει τη χρήση της μεταγλωσσικότητας, που υποστηρίζεται από τη μεταφορά και την αφοριστική διατύπωση, σε ανασκόπηση της προσωπικής σχέσης του ποιητή με το γλωσσικό εργαλείο και γενικότερα με τις διαδικασίες της δημιουργικής γραφής.

γράψει-συντελεσμένο). Η φαινομενικά απλοϊκή αυτή άσκηση συνοδεύεται και από το αυτοσχόλιο («Καλά ως εδώ»): «Γράφω·/Έγραψα·/Έχω γράψει./Καλά ως εδώ».<sup>648</sup> Η γραμματική παρουσίαση συνεχίζεται και στη δεύτερη στροφή του ποιήματος, που συνιστά την επέκταση του γραμματικού προσδιορισμού του ρήματος. Έτσι, ξεκινώντας από τη χρονική αντικατάσταση μεταβαίνουμε στην εγκλιτική, η οποία στηρίζεται σε στίχους που λαμβάνουν τη μορφή αναληθών προκειμένων:

Όμως του λείπει ο μέλλοντας.

Αδόκιμη η προστακτική.

Κι η οριστική του, ευφημισμός

Της ευκτικής.

(ΤτΤ-Α 326)

Πρόκειται, σαφώς, για εμπρόθετο ποιητικό τέχνασμα με στόχο την ανάδυση του εγγενούς μηνύματος του ποιήματος: το ρήμα *γράφω*, ως μετωνυμία της ποιητικής γραφής, δεν έχει Μέλλοντα (δηλαδή σίγουρο μέλλον), καθώς είναι πράξη παροντική και κανένας ποιητής δεν μπορεί να δηλώσει με βεβαιότητα αν θα (είναι ικανός να) συνεχίσει να γράφει στο μέλλον («Όμως του λείπει ο μέλλοντας»). Ομοίως, η ποιητική γραφή δεν υπόκειται σε καμία προσταγή, καθώς κανένας δεν μπορεί να προστάξει τον δημιουργό να γράψει (ίσως ούτε ο ίδιος του ο εαυτός), άρα η Προστακτική είναι ανέφικτη και μη ρεαλιστική («Αδόκιμη η προστακτική»), ενώ η προσδοκία της επιτυχίας αποτελεί μόνο μια ευχή (εξ ου η Ευκτική) για το επιθυμητό αποτέλεσμα, κάτι που μετατρέπει τη σιγουριά της διατύπωσης σε ευφημισμό («Κι η οριστική του, ευφημισμός/ Της ευκτικής»). Το ποίημα κλείνει με το συμπέρασμα ότι το ρήμα *γράφω* είναι «ανώμαλο», κάτι που βέβαια δεν υφίσταται κατά κυριολεξίαν αλλά μόνο μεταφορικά, με την έννοια ότι η συγγραφή της ποίησης δεν αποτελεί μια εύκολη, ομαλή και ανεμπόδιστη διαδικασία. Τελικά, αυτό που προέχει ως μήνυμα και προκύπτει μέσα από τη χρήση της μεταγλωσσικής λειτουργίας του λόγου είναι η συνταύτιση της γραφής, δηλαδή της ενέργειας του «γράφειν» (το «Γράφω» με τη γραμματική του έννοια νοείται ως το αποτέλεσμα της ενέργειας του ρήματος) με

---

648 (ΤτΤ-Α 326).

την ποιητική γραφή. Τέλος, αξίζει να προσεχθεί η ανιούσα κλιμάκωση που παρατηρείται σε όλο το ποίημα, το οποίο ξεκινά ως δισταγμός για να καταλήξει ως βεβαία και αταλάντευτη πεποίθηση, στοιχείο που ενισχύεται από τη στίξη (σε κάθε στίχο μια τελεία) και από τη χρήση κύριων προτάσεων, ακόμη και ελλειπτικών: «Ανώμαλο ρήμα, εντέλει./ Περίπλοκο./ Ποιος μπορεί να το μάθει».<sup>649</sup>

Η μορφολογική διάσταση της γλώσσας, ως εγγενές χαρακτηριστικό του γραπτού λόγου, θεματοποιείται στο ποίημα «Οριστική, χρόνου αορίστου». Ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει, εκ νέου, σε μια γραμματική άσκηση, ενδεχομένως στην κλίση του Αορίστου στην Οριστική έγκλιση (μεταγλωσσική λειτουργία). Αρχικά, η σημασία που λαμβάνει ο χρόνος («Αόριστος») ενισχύεται από ένα παράδειγμα που σχετίζεται με τον θάνατο: «– Χτες το πρωί/ Στις έντεκα/ Σκοτώθηκε/ Ο πιο καλός μου φίλος». Η χρήση του παραδείγματος παραπέμπει στη διδασκαλία του γλωσσικού μαθήματος, δηλαδή στον σχηματισμό του Αορίστου, ωστόσο η χρήση του ανακλαστικού σχήματος *αόριστος* (επίθετο)-*Αόριστος* (γραμματικός χρόνος του ρήματος) ανοίγει ένα δεύτερο ιδεολογικό επίπεδο, που σχετίζεται με την έννοια του θανάτου:

Πόσο αόριστος  
Μπορεί να είναι πράγματι ο Αόριστος  
Όταν με τόση ακρίβεια  
Σφραγίζει οριστικά  
Τα περασμένα;  
  
Ερώτημα που άφησε αναπάντητο  
Η ένοχη ασάφεια  
Του χρόνου.

(ΘΟΔ-Α 436)

Παρόμοια σύζευξη επιλέγεται και για την *οριστική*, η οποία χρησιμοποιείται τόσο με την καθαυτήν σημασία που λαμβάνει ως έγκλιση των ρημάτων στη Γραμματική, όσο

---

649 Ό.π..

και με την έννοια του επιθέτου *οριστικός-ή-ό*, δηλαδή κάτι που έχει συντελεστεί και δεν μπορεί να ανατραπεί:

Και μόνο η έγκλιση  
Με παρρησία προσπαθεί  
Να διαψεύσει  
Οξύμωρα  
Το ψεύδος:

– Χτες το πρωί  
Σκοτώθηκε.

(ΘΟΔ-Α 436)

Ακολουθεί το αυτοσχόλιο του ποιητή, το οποίο τίθεται εντός παρενθέσεως. Η αοριστία θα μπορούσε να είναι μια ελπίδα («Ελπίδα ελπίδας») και θα ήταν απόλυτα επιθυμητή εδώ, αν ο *Αόριστος* άφηνε μια ρωγή και η *Οριστική* δεν ήταν τόσο οριστική:

(Ούτε μια ελάχιστη  
Ρωγή αοριστίας,  
Μια ενδεχόμενη  
Ελπίδα ελπίδας.  
Ούτε).

Με παρρησία σώζοντας  
Της γλώσσας την τιμή  
Σε μian απάντηση.

Σταράτη.

Οριστική.

(ΘΟΔ-Α 436-7).

Στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Ανταπόδοση», το μονοσύλλαβο ρήμα «Ζω» παραπέμπει στον βραχύ βίο. Εν προκειμένω, η προσφυγή στο σημειακό σύστημα της γλώσσας σχετίζεται με τη σύναψη μορφής (μονοσύλλαβο ρήμα = μικρή έκταση) και περιεχομένου (ζω/ζωή = μικρή διάρκεια του βίου), αλλά και υπαινικτική, εκ του αντιθέτου, προσήμανση της έλευσης του θανάτου:

Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα  
Πόσο αχάριστη.

Το πιο μεγάλο δώρο  
Το ανταπέδωσε  
Με το μικρότερο  
Μικρό της ρήμα:

“Ζω”.

(ΘΟΔ-Α 414)

Μετά τα ρήματα και τις εγκλίσεις η χρήση μεταγλώσσας επεκτείνεται και στα στοιχεία της αλφαβήτας, φωνήεντα και σύμφωνα, επιλογή που συχνά συνοδεύεται από αυτοσχόλια. Στο ποίημα «Το απόβαρο» (ΤτΤ-Α 328) συναντάμε τον εξής στίχο: «(Τι εμπαιγμός! τρία ηχηρά/ φωνήεντα στο *άηχα*)». Στους δύο αυτούς στίχους εντοπίζεται η προσέγγιση της λέξης «ηχηρά» που από φωνολογική άποψη, συνδυάζεται με τη θεωρία της «αυτοτεμαχιακής φωνολογίας» (autosegmental phonology), καθώς σχολιάζονται οι μονάδες του προφορικού λόγου ως στοιχεία του φωνολογικού συστήματος της γλώσσας. Ωστόσο, η ανάλυση του επιθέτου «*άηχα*» στα φωνήματά του (α[a], η [i], ε [e] και ο χαρακτηρισμός αυτών ως *άηχων* είναι γλωσσολογικά λανθασμένα (ψευδο-φωνολογική), καθώς η ηχηρότητα αφορά στα σύμφωνα και όχι στα φωνήεντα. Πως λοιπόν δικαιολογείται η επιλογή αυτή; Ο ποιητής αντλεί την εν λόγω άποψη από το πεδίο των γλωσσικών σχέσεων και συγκεκριμένα από τον χώρο της γλωσσικής διαφοράς και την έννοια της διαφοροποιητικής υφής των σχέσεων των στοιχείων της γλώσσας (differentiating),

με άμεση αναφορά στην αξία των φωνημάτων έξω από το πλαίσιο της γλώσσας, αντίληψη που έλκει την αφετηρία της από τη σημειωτική θεωρία του Saussure. Έτσι τα φωνήεντα α[a], η [i], ε [e] εκτός της λέξης «άηχα» είναι ηχηρά, δηλαδή έχουν ήχο όταν προφέρονται, όμως μέσα στο φωνολογικό περιβάλλον της γλώσσας εξομοιώνονται με τη σημασία της λέξης που τα περιέχει και γίνονται άηχα.<sup>650</sup>

Παρόμοια, στο ποίημα «Ωδή από χάσματα», θεματοποιείται το φαινόμενο της χασμωδίας (εδώ δηλώνεται με τη μορφή της περίφρασης), ενώ τα φωνήεντα, που ευθύνονται γι' αυτό το φαινόμενο, πριμοδοτούνται ως σημαντικά, καθώς αναλαμβάνουν τον ρόλο να εκφράζουν τις πιο δυνατές συναισθηματικές καταστάσεις (βλ ενότητα «Γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής»). Ωστόσο, η εξάρθρωση του λόγου και η απαλοιφή των συμφώνων από τις λέξεις οδηγεί σε ακαταληψία, σε μια γλωσσική Βαβέλ:

Τώρα μεγάλωσα και μου 'ναι αδύνατο να φανταστώ μιαν  
αλφαβήτα

Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήεντα

Τα γράμματά της όλα. Υάκινθοι

Χωρίς τα θήτα και τα νι τους πώς ν' ανθίσουνε

Σε σκοτεινό παρτέρι ακούσματος

Ως ασυνήθιστο επιφώνημα πτώσης.

Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! –

Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –

(ΘΝΘ-Α 183)

Η μεταγλωσσική λειτουργία εντοπίζεται και στο ποίημα «Η διάκριση των ειδών», όπου χρησιμοποιείται για να τονίσει την έννοια της διάκρισης των ζώων, με το ποιητικό μήνυμα να περιστρέφεται γύρω από το γλωσσικό φαινόμενο της παρωνυμίας των λέξεων, δηλαδή των λέξεων που έχουν περίπου όμοια προφορά,

---

650 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί ερμηνείας*, 16a 19-21: «Όνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην ἄνευ χρόνου, ἧς μηδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον [...]» [Μτφρ: Όνομα είναι ένας ήχος της φωνής που έχει κάποια σημασία κατά συνθήκη, χωρίς αναφορά σε χρόνο. Τα μέρη αυτού (δηλαδή οι ήχοι των γραμμάτων ή συλλαβών) ξεχωριστά από μόνα τους δεν έχουν καμιά σημασία].

ενώ συχνά δεν έχουν καμιά νοηματική σχέση, ούτε έχουν ίδιο γραμματικό γένος. Στη συνθήκη της παρωνυμίας<sup>651</sup> υπάγονται οι ονομασίες δύο ζώων, του ελέφαντα, με την αρχαιοελληνική του ονομασία (ελέφας) και, παρόμοια, του ελαφιού (έλαφος). Η μερική ομοηχία («Τι φοβερή ομοιότητα/ Η έλαφος/ Κι ο ελέφας»), η φωνητική ομοιότητα και η ίδια ποσότητα συλλαβών δεν καθιστούν δυνατή την συνταύτιση των ειδών. Στο ποίημα εντοπίζεται και η χρήση ειδικού λεξιλογίου από τον χώρο της επιστήμης της βιολογίας (*συνομοταξία-ομοταξία*), στοιχείο που δικαιολογεί εύγλωττα τον τίτλο του ποιήματος «Η διάκριση των ειδών». Στον χώρο της βιολογίας, ο ελέφαντας, σύμφωνα με την «Συστηματική ταξινόμηση» ανήκει στην ομοταξία των θηλαστικών (Mammalia) και στη συνομοταξία των Χορδωτών. Παρόμοια και το ελάφι (έλαφος). Επίσης, η θέση της ομοταξίας (λατ. Classis = κλάση), ως μιας από τις ταξινομικές βαθμίδες, όπου τοποθετούνται οι ταξινομικές μονάδες και ομαδοποιούνται οι οργανισμοί, βρίσκεται στο ιεραρχικό σύστημα ταξινόμησης των οργανισμών κάτω από τη συνομοταξία και πάνω από την τάξη. Το επιστημονικό αυτό στοιχείο αποτυπώνεται και στο ποίημα:

Τι φοβερή ομοιότητα

Η έλαφος

Κι ο ελέφας.

Στην ίδια συνομοταξία ήχων.

Στην ίδια ομοταξία συλλαβών.

(ΤτΤ-Α 377)

Η διάκριση επεκτείνεται και σε επίπεδο οπτικής αποτύπωσης: το σώμα («Σώμα πλασμένο»), δηλαδή το θέμα των δύο λέξεων -ελεφ [elef] και -ελαφ [elaf] περιέχει μόνο δύο σύμφωνα (λ, φ), ενώ η ουρά των ουσιαστικών («Ουρά το σίγμα»), δηλαδή η κατάληξη, είναι το σίγμα (-ς). Η γραφηματική αποτύπωση του λάμδα (-λ) παρομοιάζεται με μακρύ λαιμό, ενώ το φωνήεν άλφα που περιέχεται και στις δύο

---

651 Για την έννοια της παρωνυμίας, βλ. Kerswell, Siakaluk, Pexman, Sears, & Owen, 2007: 322, Μαγουλά & Καποθανάση, 2015: 337, Νάκας, Μαγουλά, & Καποθανάση, 2010: 442, Nespor, 1999: 52. Ειδικότερα για τη χρήση παρωνύμων στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη βλ. Μακρίδου, 2019: 108-118 & Μακρίδου, 2020α: 107-108.

λέξεις στηρίζει την ψευδο-ομοιότητα των ειδών. Οι φθόγγοι στο ποίημα αποκτούν μια άλλη διάσταση και ταυτίζονται με τις ιδιότητες της λέξης που τα περιέχει (όπως και τα άηχα φωνήεντα στο ποίημα «Το απόβαρο»):

Σώμα πλασμένο από λάμδα κι από φί  
Ουρά το σίγμα, ο λαιμός τους έψιλον  
Τα πόδια τους κολόνες από άλφα.

Όμως, για κοίτα:  
Ξαφνικά πετάει κέρατα  
Το φαλακρό κρανίο  
Του όμικρον.

Και τ' άλλο έψιλον  
Γυρνάει  
Σε προβοσκίδα.

(ΤτΤ-Α 377)

Στο ποίημα «Η λογική», ο ποιητής παρασύρει τον αναγνώστη σ' ένα παραληρηματικό κρεσέντο που χαρακτηρίζεται από τη χαλαρότητα –έως και απουσία– λογικής νοηματικής/θεματικής διάρθρωσης του ποιήματος, στοιχείο που τονίζει emphatically την κυριαρχία του άλογου στοιχείου επί του διανοητικού, για να καταλήξει στην ομολογία ότι πρόκειται για παίγνιο με αντικείμενο το αλφάβητο, το οποίο, ως εγγενές στοιχείο του λόγου, θεματοποιείται και υπηρετεί την ποιητική στόχευση, την διανοητική δηλαδή επαγρύπνηση του αναγνώστη, ο οποίος καλείται να βρει το νόημα πίσω από τους συνειρμικά συναρθρωμένους στίχους:

[...]

Σταγόνα στον ωκεανό – μα είμ' εγώ η σταγόνα  
Έ να 'μαι ο ωκεανός  
Χυμένος μέσα σ' άλλο ωκεανό  
Να κάνουμε κι οι δυο μας μια σταγόνα



Στον άλλο ωκεανό που δεν τον ξέρουμε;

Παιχνίδια με το αλφάβητο.

(ΣΕ-Α 95)

Περί φωνηέντων ο λόγος στο ποίημα «Μεταποίηση». Εδώ, το σημαίνουν ενσαρκώνεται στη γραμματικοσυντακτική του δομή, και αντίστροφα. Το ρήμα «πνέει», που σημαίνει φυσάει δυνατά, εμφανίζεται στο ποίημα και με την αντικειμενική του έννοια, καθώς τα φωνήεντα σχηματίζονται χάρη σ' έναν πνευμονικό μηχανισμό ροής αέρα, και στις τρεις λέξεις του στίχου επικρατούν ποσοτικά σε σχέση με τα σύμφωνα («Πνέει αέρας φωνηέντων»). Ως δεύτερη ερμηνεία του στίχου, το ρήμα «πνέει» χρησιμοποιείται για να δηλώσει την έννοια της καινοτομίας, της ανατροπής του κατεστημένου (όπως όταν λέμε «πνέει αέρας ανανέωσης») και της όδευσης προς κάτι καινούργιο. Το τελευταίο αποτελεί ειρωνεία, που στηρίζεται από τη μεταγλωσσική λειτουργία και αποτελεί σχόλιο σαρκαστικό προς τις ποιητικές (δήθεν) «πρωτοπορίες», οι οποίες «μεταποιώντας» τις παλιές ποιητικές πρακτικές της κενής «διακοσμητικής» και ρηχής ποίησης («Ακινήσια των νοημάτων και ολάνθιστες/ Περικοκλάδες λόγου») θεωρούν ότι ανανεώνουν τον ποιητικό λόγο:

Πνέει αέρας φωνηέντων.

Ακινήσια των νοημάτων και ολάνθιστες

Περικοκλάδες λόγου. Τι όμορφα

Που γουργουρίζουν μες στη θαλπωρή του παλαιού

Οι καινοτόμοι. Τι ένταση

Στα εργαστήρια των μεταποιητών.

(ΣΑΠ-Α 234)

Στη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), η χρήση της μεταγλωσσικής λειτουργίας εντοπίζεται σε δύο ποιήματα. Στο ποίημα (5) η πρώτη λέξη του πεντάστιχου ποιήματος («Εδώ») και το σημείο στίξης (τελεία) με το οποίο «κλείνει», αντικειμενικά, το ποίημα, λειτουργούν ως οδηγίες που ορίζουν τον χώρο του

ποιήματος, ως ιδιότυπη οδηγία που απευθύνεται στον αναγνώστη και μοιάζει με ορισμό «γεωγραφικών συντεταγμένων»:

Εδώ δεν βρίσκεται καθόλου ένα ποίημα  
Σιντριβάνι ονείρου, ελιξήριον αγάπης –  
Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία  
Που ακροβατεί από τη λέξη *Εδώ*  
Ώς την τελεία μετά τη λέξη *Καληνύχτα*.

(ΠΜΠ-Α 121)

Ανάλογα, στο ποίημα (9) η λειτουργία της λέξης «γραμμές» («Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή/ Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει») αποτελεί στοιχείο μεταγλωσσικό, καθώς ως γραμμές ορίζονται οι αράδες του τυπωμένου ποιήματος, επιλογή που συνοδεύει, αντιστικτικά και οξύμωρα, το φως και το σκοτάδι («νύχτα που ανατέλλει»), ενώ συνδέεται ερμηνευτικά με την ποιητική ματαιώση, με την έννοια ότι το ποίημα, ως λόγος έξω από τη γλώσσα, ενδέχεται να είναι σιβυλλικός ή να οδηγεί τον αναγνώστη στη σκοτεινή και αθέατη όψη των πραγμάτων, αντίληψη που φαίνεται συγγενής με τον στίχο από το ποίημα «Αισιοδοξία» (1928) του Κ. Καρυωτάκη: «Ας υποθέσουμε πως δεν έχουμε φτάσει/ στο μαύρο αδιέξοδο, στην άβυσσο του νου»:

Αυτό το ποίημα  
Είναι μια χτισμένη σκάλα  
–Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα–  
Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή  
Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει.

(ΠΜΠ-Α 125)

Η θεματοποίηση των στοιχείων της ποιητικής γραφής εκτείνεται και στους ρητορικούς τρόπους, οι οποίοι υπόκεινται σε ανάλογη μεταγλωσσική εκμετάλλευση. Το ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» στηρίζεται στη διχοστοασία μεταξύ ποίησης και ρεαλιστικής πραγματικότητας. Η αποτύπωση του θανάτου στην

ποίηση (μη πραγματικό) λαμβάνει πολλές φορές την έννοια του «ιδανικού» ή ιδεατού («Ακέραια/ Πτώματα εξάισια/ Των αισθημάτων./ Και αυτόχειρες/ Ιδανικοί βεβαίως (γνωρίζετε/ τη σημασία εδώ του “ιδανικοί”)<sup>652</sup>»). Σε αντίθεση ωστόσο με την ποίηση, το χειρουργείο, ως χώρος όπου μπορεί να συμβεί ένας θάνατος λόγω αποτυχημένης εγχείρησης (πραγματικό), αποτελεί μια επώδυνη εμπειρία, την οποία δεν μπορεί η ποίηση, με τα μέσα που διαθέτει, να ανατρέψει. Η πραγματικότητα δεν είναι ποίηση και οι μεταφορές ως στοιχείο του ποιητικού λόγου εμφανίζονται «εύκολες» (στοιχείο ειρωνείας και σαρκασμού), εδώ με την έννοια του ενοχλητικού, καθώς ο «τομογράφος» δεν μπορεί, παρά την ηχητική ομοιότητα, να εξομοιωθεί με τον «στυλογράφο», δηλαδή με το στυλό-γραφίδα του ποιητή:

Όταν αλλού  
(Πάλι γνωρίζετε τι λέμε “αλλού”)  
Το αίμα χύνεται  
Το αίμα κρύνει  
Το αίμα θρομβώνεται  
(Αδυνατεί να κάνει ωραίους στίχους  
η πραγματικότητας, βλέπετε)  
Κι οι μεταστάσεις θριαμβεύουν  
Με άλματα  
Εις βάθος.

Δεν είναι ο τομογράφος στυλογράφος  
(Οι εύκολες

---

652 Το επίθετο *εξάισια*, το οποίο φυσιολογικά παραπέμπει σε μια θετική ιδιότητα, με την έννοια του ξεχωριστά ωραίου, εδώ έρχεται περιέργως να περιγράψει μια μακάβρια εικόνα πτωμάτων (κρανία, μέλη, κορμιά διάσπαρτα, φορμόλη), εκτός εάν θεωρήσουμε ότι η χρήση του υποκρύπτει ένα ηθελημένο σχήμα υπαλλαγής, με την αντιμετάθεση των λέξεων και βέβαια του νοήματος: «Πτώματα εξάισια/ Των αισθημάτων», αντί για: «Πτώματα εξάισιων αισθημάτων». Ταυτόχρονα όμως η λέξη παραπέμπει και στο λογοτεχνικό παιχνίδι “*Cadavre exquis*” (= εξάισιο πτώμα), παιχνίδι των υπερρεαλιστών ποιητών, κυρίως των γάλλων, σύμφωνα με το οποίο όλοι μαζί οι συμμετέχοντες συνέθεταν ένα ποίημα. Ομοίως αμφίσημα τίθεται εδώ και το επίθετο *ιδανικοί* –που αναφέρεται στους αυτόχειρες–, το οποίο, εκτός από τη συνήθη σημασία του, στη συγκεκριμένη περίπτωση, και με ρητή μάλιστα επισήμανση (γνωρίζετε/ τη σημασία εδώ του “ιδανικοί”), χρησιμοποιείται με την έννοια του “ιδεατού”, του φανταστικού και υποθετικού, παραπέμποντας στο γνωστό ποίημα «Ιδανικοί αυτόχειρες» του Κ.Γ. Καρυωτάκη. Βλ. Μακρίδου, 2021ε: 83-84.

μεταφορές πονάνε τέτοιες ώρες)  
Ούτε η νάρκωση του χειρουργείου δοκιμάζεται  
Πάνω σε άλγη  
Εν φαντασία  
Και λόγω.

Ας μη γελιόμαστε.

Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός.

(ΠΛ-Α 286)

Με την ίδια σαρκαστική διάθεση, ένα ακόμη σχόλιο για τη λειτουργία της μεταφοράς, ως ρητορικού τρόπου και εγγενές στοιχείο του ποιητικού λόγου, εντοπίζουμε στο ποίημα «Ακούω τη θάλασσα». Η θάλασσα, ως μεταφορά μιας ορχήστρας εγχόρδων, με τον μαΐστρο (άνεμο) να λαμβάνει μεταφορικά τη θέση του μαέστρου (αξιοποίηση της μερικής ομοηχίας των λέξεων), οι άνεμοι που πνέουν εξομοιώνονται με τα έγχορδα και τα πνευστά («πνευστά»-«πνέουν»), ενώ τη θέση των κρουστών οργάνων της φανταστικής αυτής ορχήστρας καταλαμβάνουν τα κύματα, που παράγουν αντίλαλο χτυπώντας πάνω στα βράχια. Η μεταφορά αυτή κρίνεται «σπουδαία», ειρωνικό αυτοσχόλιο, το οποίο αυτονομείται τυπογραφικά μέσα στο κείμενο, ενώ αμέσως, αντιστικτικά και αιφνιδιαστικά, αλλά και ως επιδιόρθωση της θέσης, κατονομάζεται «κατάπτυστη», καθώς η ποίηση και ο ποιητικός λόγος δεν μπορούν να αποδώσουν την ομορφιά του φυσικού τοπίου, και συγκεκριμένα αυτό της Αμοργού:

Ακούω τη θάλασσα. Με διεύθυνση μαΐστρου, ολόκληρη  
Ορχήστρα εγχόρδων και πνευστών να υψώνεται  
Κι από μακριά ο αντίλαλος κρουστών  
Πάνω στα βράχια.

Σπουδαία μεταφορά!

Σπουδαία; Κατάπτυστη.  
Που αντί απ' τ' ανήλιαγα  
Κοντσέρτα πλήξης κλασικής να μεταφέρομαι  
Νοερά στ' ασίγαστα νερά  
Μιας Αμοργού υπαρκτής,  
Πώς μου 'ρθε τώρα να φαντάζομαι μαέστρους  
Και πνευστά  
Που μήτε ψίθυρο ανεμόεντα  
Να ψελλίσουν.

Ακούω τη θάλασσα. Ή μάλλον, προσπαθώ.  
Ωραία που είναι, αληθινή.  
Σαν ψέμα.

(ΤτΤ-Α 356)

Σε ένα παρόμοιο, ενάλιο, σκηνικό κινείται και το ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου», ποίημα «εξωτερικό», όχι τόσο με την έννοια του χώρου αλλά με αυτή του προσανατολισμού, καθώς το ποιητικό μήνυμα κατευθύνεται προς τους αναγνώστες, που αποτελούν το τελικό «ακροατήριο», λέξη που παραπέμπει στην προφορική διάσταση της ποίησης, όπως αυτή εμφανίζεται στην ομηρική εποχή (άποψη που ενισχύεται και από τον ομηρικό στίχο «Πήγαινα νύχτα παρά θίν' αλός»). Σε ένα πρώτο επίπεδο ανιχνεύεται, φαινομενικά, η αγωνία της επίδρασης του ποιητικού λόγου. Ωστόσο, η χρήση της μεταγλωσσικής λειτουργίας που εντοπίζεται στον (αυτο)σχολιασμό της παρήχησης, και συγκεκριμένα της παρήχησης του -ρ («Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων»), η οποία σαρκάζεται ως γελοία, αίρει την αρχικά διαφαινόμενη πρόθεση και ακολουθεί την κατεύθυνση της «απομυθοποίησης» της αξίας του ποιητικού λόγου, η οποία ωστόσο, εκ του αντιθέτου, λειτουργεί και ως μυθοποίηση:

Ας είμαστε λιγότερο μικρόψυχοι. Έρπει η φειδώ  
Με κρύο αίμα δαψιλεύεται  
Μικρά ψυχία. Όμως τα ποιήματα

Δεν επαιτούν τον έπαινο  
Ούτε τη στάλα το μελάνι από τον κάλαμο  
Του κάθε κριτικού. Διψούν μια θύελλα βρυχηθμών  
Μια λαοθάλασσα  
Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων  
Ή να σφυρίζει έστω  
Μια γελοία παρήχηση (σαν την πιο πάνω)  
Αφρίζοντας  
Από έκσταση κι από θυμό.

(ΣΑΠ-Α 232)

Στο ποίημα-επίγραμμα «Η ποίηση» (ΤτΤ-Α 384), οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις «κρέμονται» σαν τάματα, λέξη που «υπονομεύει» εσκεμμένα τη χρήση των δύο κυρίαρχων στην ποίηση τρόπων (ειρωνεία). Ο αναδυόμενος συνειρμός της εικόνας των ταμάτων που κρέμονται (στοιχείο ποσοτικό) εκφράζει υπαινικτικά το σχόλιο του ποιητή για τον πληθωρισμό των ρητορικών τρόπων στον ποιητικό λόγο, ενώ μέσα σε τρεις μόνο στίχους ο ποιητής εκ προθέσεως χρησιμοποιεί και τους δύο ρητορικούς τρόπους, τους οποίους ταυτόχρονα αμφισβητεί: «Μεταφορές παρομοιώσεις κρέμονται/ Σαν τάματα. Προσθέτω μία:/ Ελιξίριο λέξεων.»<sup>653</sup>

Η παραπομπή στην αλφαβητική-λεξικογραφική καταχώρηση των λέξεων (λήμματα) αποτελεί ιδιότητα που σχετίζεται με τη γλώσσα και στοιχείο ορολογίας της γραφής. Υπό αυτή την έννοια, στο ποίημα «Κάθαρση», η προσπάθεια εντοπισμού και αλφαβητικής κατάταξης των λέξεων στο λεξικό («Να σας ρωτήσω: Τι άραγε/ Μοιάζει κοντύτερα σ' ένα νεφρό;/ Το πάγκρεας; Το νέφος; Ο αφρός;») <sup>654</sup> αναδεικνύεται *sine qua non*, παραπέμπει ωστόσο σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, σε μια πυρηνική ιδεολογική συνιστώσα της γενικότερης θεωρητικής αντίληψης του ποιητή, η οποία ξεδιπλώνεται με τη μορφή «ιδεολογικού

---

653 (ΤτΤ-Α 387)

654 Το μεταγλωσσικό αυτό στοιχείο εντοπίζεται και στο ποίημα «Ψυχή σημαίνει πεταλούδα» (ΠΛ-Α 278), στο οποίο γίνεται λόγος για τη λεξικογραφική κατάταξη των λέξεων *Ψυχή-Ψύχος*: «Ψυχή σημαίνει πεταλούδα./ Ευφάνταστη αμφισημία./ Πατικωμένη ανάμεσα./ Σε φύλλα λεξικού./ Λιγάκι πριν από το/ Ψύχος».

τρίπτυχου», τόσο στο εν λόγω ποίημα όσο και στα άλλα δύο που στοιχίζονται γύρω από την ίδια αντίληψη (ο λόγος για τα ποιήματα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» και «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες»). Εν προκειμένω, προβάλλεται η αντίληψη της αδυναμίας της γραφής, και της ποιητικής τέχνης, ειδικότερα, να αποδώσει την πραγματικότητα (βλ. «Ένας νεκρός μέσα στο ποίημα»). Έτσι, ενώ στην πραγματική ζωή, στην οποία «Αδυνατεί να κάνει ωραίους στίχους/ η πραγματικότητας, βλέπετε», ο νεφρός ανατομικά βρίσκεται κοντά στο πάγκρεας, στον κόσμο των λέξεων και στον χώρο των λεξικών η λέξη *νεφρός* «γειτονεύει» με λέξεις που δεν αποδίδουν σχετικές έννοιες, όπως είναι η λέξη *νέφος*, ενώ στην προφορική ομιλία η λέξη *νεφρός* ομοηχεί μερικώς με τη λέξη *αφρός*:

Ένας νεφρός μέσα σε ποίημα

Ξενίζει.

Σαν ψεύτικος νά φαίνεται, σαν τεχνητός.

Κι αν άνοιξα τέτοια κουβέντα, είναι που ήθελα

Να σας ρωτήσω: Τι άραγε

Μοιάζει κοντύτερα σ' ένα νεφρό;

Το πάγκρεας; Το νέφος; Ο αφρός;

Καγχάζουν γύρω οι αγχίνους

Για την αφέλεια της απορίας. Δεν ξέρουνε

Πως ό,τι συγγενεύει εδώ, εκ του σύνεγγυς,

Μόνον εδώ, εκ του σύνεγγυς, θα συγγενεύει.

[...]

Ένας νεφρός στο ποίημα

Ξενίζει.

Δύο νεφροί στο σώμα

Είναι αγλάισμα. Ιδού

Ενώπιόν σας η θανάσιμη αντίφαση

Το εξόφθαλμο σκάνδαλο.

Μα πού να βρεις

Τον σθεναρό εισαγγελέα  
Να τολμήσει  
Κάθαρση.

(ΠΛ-Α 284)

Εκτός από το λήμμα του λεξικού με μεταγλωσσική χρήση και ο τίτλος του ποιήματος «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», στο οποίο ο τίτλος, που ενσωματώνεται στο κείμενο ως πρώτος στίχος, λειτουργεί και ως επιλογικός στίχος (σχήμα κύκλου), εκφράζοντας την επιθυμία-προσδοκία του ποιητή και λειτουργώντας, παράλληλα, ως αυτοεκπληρούμενη προφητεία, στοιχείο που δηλώνεται με τη χρήση των εισαγωγικών:

[...]  
Ένα ποίημα τυφλό  
Χωρίς αλφάβητο  
Μεδούλι μεθυσμένο μες στα κόκκαλα  
Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο  
Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας  
Με νόημα χωρίς νόημα και ρυθμό  
Αυτό που αθόρυβα  
Γκρεμίστηκε στα σκότη.

Κάποτε

Θέλω να γράψω ένα ποίημα με τίτλο:  
“Θέλω να γράψω ένα ποίημα”.

(ΤτΤ-Α 327)

Το ποίημα «Η μύγα», αποτελεί ένα ακόμη δείγμα διαχείρισης της μεταγλωσσικής λειτουργίας του λόγου. Οι λέξεις *μύγα* και *άλμπατρος* αποτελούν λήμματα του λεξικού και τοποθετούνται στο ποίημα σε πλάγια γραφή, με τη χρήση της πλαγιογράφησης να αναδεικνύει τη μετα-γλωσσική λειτουργική θέση που λαμβάνουν:

Μια μύγα πάνω στο χαρτί



Με τα φτερά κλειστά  
Τώρα που γράφω. Ανίδη  
Στη λέξη *μύγα* σαν να καθρεφτίζεται.  
Κοιτάει, μα πού να φανταστεί  
Τι να 'ναι *μύγα*. Μόνο ανησυχεί.  
Τρίβει τις δυο κεραίες αμήχανα  
Κάνει τρεκλίζοντας  
Γελοίους βηματισμούς.

Δεν έχω δει ποτέ μου *άλμπατρος*  
Όμως φαντάζομαι  
Μεσ' απ' τη λέξη *άλμπατρος*  
Πώς να 'ναι.

(ΠΛ-Α 300)

Η κεφαλαιώδης διαφορά ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και στον φανταστικό-φαντασιακό κόσμο που προτείνει το ποιητικό κείμενο, αποτελεί θεματική σταθερά που επανέρχεται συχνά στα ποιήματα ποιητικής, ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, και ευρηματική, από άποψη επιχειρηματολογίας, αναδεικνύεται η προσωπική θέση του ποιητή, όπως διατυπώθηκε στο παρακάτω απόσπασμα:

Η ποίηση είναι σε μεγάλο βαθμό Τέχνη παραστατική (όχι αναπαραστατική), με την έννοια ότι χρησιμοποιεί κατά κόρον εικόνες παρμένες από τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις του αισθητού μας κόσμου, τις οποίες θεματικά χρησιμοποιεί, είτε καθαυτές είτε αλλοιωμένες με την επενέργεια μιας επινόησης, πάντα όμως μεταστοιχειώνοντάς τες με τα δικά της μέσα και τα δικά της υλικά, που είναι φυσικά οι λέξεις. [...] Το καλοκαίρι στα νησιά βλέπουμε πως ο ήλιος δύει στη θάλασσα, και η εικόνα αυτή μπορεί πολλές φορές να είναι υπέροχη, έως και συναρπαστική. Ωστόσο, από μόνη της, η φράση "ο ήλιος δύει στη θάλασσα", αν

και αποτελεί ακριβή αποτύπωση της πραγματικής εικόνας, δεν συνιστά ποίηση. Για να προκύψει μια αίσθηση ανάλογη με εκείνη του αρχικού ερεθίσματος, οι λέξεις πρέπει να απομακρυνθούν από την πιστή περιγραφή και να ακολουθήσουν εντελώς διαφορετικούς δρόμους. Ξεκινώντας από άλλη αφορμή, ο Απολλιναιρ είχε κάνει μια ωραία παρατήρηση: Όταν ο πρωτόγονος άνθρωπος θέλησε να δημιουργήσει ένα μέσον κίνησης, αντί να φτιάξει μια απομίμηση του ποδιού, επινόησε τον τροχό!<sup>655</sup>

Στο ποίημα «Βελούδινος γκρεμός», ως στοιχείο μεταγλωσσικό εμφανίζεται η ρυθμοτονική αποτύπωση του στίχου, με την εμφανή απόδοση του μέτρου και με στόχο να γίνει ορατή η σημαντική επίδραση του ρυθμού που γεννούν οι τονισμένες συλλαβές του. Πρόκειται για την επίδειξη της συλλαβικής ανάγνωσης, ενδογενές στοιχείο ποιητικής, καθώς ο δημιουργός γνωστοποιεί την προσπάθειά του να επενδύσει ρυθμικά το ποιητικό κείμενο. Ο «Βελούδινος γκρεμός», που δεν είναι άλλος από τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, ο οποίος αποτελεί σύνηθες «στιχουργικό όργανο»<sup>656</sup> σύνθεσης κυρίως των παραδοσιακών ποιημάτων, εμφανίζεται στο ποίημα με «σπασμένη μορφή» οδηγώντας τον αναγνώστη σε συλλαβιστή ανάγνωση και αποτελεί «ρυθμική υπόδειξη»<sup>657</sup> που υπηρετεί τον έκδηλο προβληματισμό του ποιητή, μήπως η (προφορική) απόδοση του ρυθμού μπορέσει να φωτίσει περισσότερο την ουσία του ποιήματος («Το ξαναλέω συλλαβιστά/ Να δω αν αντέχει/ (Μήπως η αλήθεια του ρυθμού/ Κλωσσάει μιαν άλλη αλήθεια)»):

Σαν φωτισμός μιας αστραπής

Σαν σκέψη διάττοντα:

– Θα 'μουνα κάποτε ψυχή

Κι είπα να γίνω σώμα.

---

655 Φωστιέρης, 2022δ.

656 Βλ. Γαραντούδης, 2007: 1418, Κατσιγιάννη, 1997: 20-22, Κοκόλης, 1993: 140-141, Σταύρου, 2010: 27-28.

657 Πυλαρινός, 2021: 580.

Ευκίνητος ζογκλέρ το σύμπαν  
Προχωράει σφυρίζοντας  
Δεν διαψεύδει με αγνοεί  
Στριφογυρνάει μανιωδώς  
Τις σφαίρες του.

Το ξαναλέω συλλαβιστά  
Να δω αν αντέχει  
(Μήπως η αλήθεια του ρυθμού  
Κλωσσάει μίαν άλλη αλήθεια):

– Θαμού-νακά-ποτέ-ψυχή  
Κιειπά-ναγί-νωσώ- μα.  
[...]

(Σε τι παγόβουνες πλαγιές  
Βγάζει μια σκέψη της στιγμής.

Σε τι βελούδινους γκρεμούς  
Ο δεκαπεντασύλλαβος).

(ΘΟΔ-Α 406)

## 7. «Καταβολάδες» – δίπτυχα και τρίπτυχα ποιήματα ποιητικής

Ως τίτλο της παρούσας ενότητας δανειζόμαστε από το ίδιο το ποιητικό έργο τη λέξη «καταβολάδες», με χρήση μεταφορική, που παραπέμπει στη γνωστή μέθοδο πολλαπλασιασμού των φυτών, σύμφωνα με την οποία το φυτό πολλαπλασιάζεται από το ίδιο του το ριζικό σύστημα, δημιουργώντας ένα καινούργιο φυτό που έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με το αρχικό. Ανάλογα, στο συνολικό ποιητικό έργο του Αντώνη Φωσιέρη, από ένα ποίημα Α (το μητρικό),

δηλαδή αυτό που προηγείται χρονικά, επιλέγεται μερικές φορές ένας στίχος (ο οποίος μπορεί να βρίσκεται είτε στην αρχή είτε στο τέλος, ακόμη και στο μέσον του ποιήματος) ή ένα ημιστίχιο, ή ένας τίτλος, ή μια λέξη, που αξιοποιείται ανάλογα ως πρώτος (ή ως επόμενος) στίχος ή ως τίτλος για το επόμενο ποίημα (ποίημα Β). Όπως επισημαίνει η Κακαβούλια, η τεχνική αυτή μαρτυρά μια κίνηση στον άξονα παρελθόν-παρόν, ενώ η διαλογική αντίστιξη παλαιότερου και νέου ποιήματος συνιστά στοιχείο πλοκής και εγκιβωτίζει τη σχέση αναγνώστη-ποιητή-ποιήματος ως στοιχείο της ίδιας διαδικασίας γένεσης της ποιητικής μορφής.<sup>658</sup> Σε ορισμένες περιπτώσεις ποιημάτων εντοπίζονται στίχοι που είχαν προηγηθεί, είτε αυτούσιοι, είτε ελαφρά παραλλαγμένοι, ενίοτε με κάποια προσθήκη λέξης ή φραστικού συνόλου που οδηγεί στην επέκταση του αρχικού νοήματος, και γενικά στίχοι που επαναλαμβάνονται, ή ποιήματα που ξεκινούν και τελειώνουν με τον ίδιο στίχο, τίτλοι που αλληλοσυμπληρώνονται, ποιήματα που παραπέμπουν σε προγενέστερα ποιήματα.

Η τεχνική αυτή, ως αποφασιστικό στοιχείο ποιητικής, εντοπίστηκε πολύ νωρίς από το σύνολο των κριτικών που ασχολήθηκαν με το έργο του Αντώνη Φωστιέρη.<sup>659</sup> Ιδιαίτερα ο Πυλαρινός, στο πολυσέλιδο κριτικό του δοκίμιο αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο μεριμνώντας για την αποδελτίωση, την παράθεση και τον κριτικό σχολιασμό αρκετών σημείων στα οποία εντοπίζεται η συγκεκριμένη επιλογή, η οποία προβάλλει σε επίπεδο συνδήλωσης την πρόθεση του ποιητή να δημιουργήσει μια ισχυρή εσωτερική δομή στο ποιητικό έργο, επενδύοντας στο στοιχείο της συνεκτικότητας, επιλογή που, όπως επισημαίνει ο Πυλαρινός, εντοπίζεται ακόμη και σε επίπεδο συλλογών, όπου, μέσω ποιημάτων, η μία συλλογή προαναγγέλλει την άφιξη της άλλης.<sup>660</sup> Η ενδοεπικοινωνία των ποιημάτων, στο συνολικό έργο, είναι ιδιαιτέρως ορατή και από τα ευρητήρια που πλαισιώνουν την τελευταία έκδοση των *Απάντων* του ποιητή. Τόσο η αλφαβητική κατάταξη των

---

658 Κακαβούλια, 2017: 274.

659 Ενδεικτικά, η Σουλογιάννη σε κείμενό της με αφορμή την έκδοση της ποιητικής συλλογής *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), θεωρεί την αυτοδιακειμενικότητα, ή εσωτερική διακειμενικότητα, ως «τεκμήριο αρμών για τη συνοχή του κειμενικού σύμπαντος του Αντώνη Φωστιέρη», η οποία λαμβάνει άλλοτε τη μορφή αποδόμησης υλικού από ήδη αξιοποιημένες θεματικές ισοτοπίες και άλλοτε της επανάχρησης ή επανένταξής του σε νέο πρωτότυπο πλαίσιο συμφραζομένων. Βλ. Σουλογιάννη, 2021: 298.

660 Πυλαρινός: 2021: 531-545.

τίτλων όσο και το «Ευρετήριο των πρώτων στίχων», αναδεικνύουν τις ενδοκειμενικές συνάψεις που διασπείρονται σε όλο το ποιητικό έργο.<sup>661</sup>

Το δομικό αυτό «τέχνασμα» έχει χαρακτηριστεί από την κριτική είτε ως τεχνική των «συγκοινωνούντων δοχείων» είτε ως «σκυταλοδρομία», με την έννοια ότι το ένα ποίημα δίνει το εναρκτήριο λάκτισμα στο επόμενο, ενώ ο ίδιος ο ποιητής κάνει λόγο για «ενδοδιακειμενικότητα», αναφερόμενος στις εσωτερικές παραπομπές και στην ηθελημένη δημιουργία ενός ποιητικού μωσαϊκού, καθώς κάθε ποίημα λειτουργεί ως ψηφίδα και όλες μαζί συνθέτουν το συνολικό έργο:

Κάθε ποίημα έχει την αυτονομία του αλλά ταυτόχρονα αποτελεί μέρος ενός μωσαϊκού, κομμάτι ενός παζλ, όπου κάθε ψηφίδα συμπληρώνεται από άλλες ψηφίδες, προηγούμενες ή επόμενες, με εσωτερικές αντιστοιχίσεις, δανεισμούς και αλληλοπεριχωρήσεις, μέσα στην ίδια συλλογή ή από τη μία συλλογή στην άλλη, προκειμένου να προκύψει, με όσο γίνεται μεγαλύτερη ευκρίνεια και με αποχρώσεις, μια πανοραμική συνθετική εικόνα. Πρόκειται στην πραγματικότητα για συγκοινωνούντα ποιήματα, που συνομιλούν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους, μερικοί από τους οποίους είναι εμφανείς [...], αλλά και με κάποιους άλλους, έμμεσους και υπαινικτικούς. Υπάρχει δηλαδή μια "διακειμενικότητα" στο εσωτερικό του ίδιου έργου, μια "ενδοδιακειμενικότητα" θα έλεγα, αν υπάρχει αυτός ο όρος και αν οι φιλόλογοι δεν του αποδίδουν άλλο περιεχόμενο.<sup>662</sup>

Η τεχνική της σύνδεσης των ποιημάτων μεταξύ τους με την επανάληψη του ίδιου στίχου είναι ιδιαίτερα ορατή στη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), στην οποία ο ίδιος ακριβώς στίχος ενώνει τρία διαφορετικά ποιήματα μέσα στην ίδια συλλογή, καθώς τίθεται ως πρώτος στίχος ενός ομοιοκατάληκτου ποιήματος, το οποίο εμφανίζεται κάθε φορά με διαφορετικό περιεχόμενο. Πρόκειται για τον στίχο «Είσαι στο βάθος και σ' ακούω που τραγουδάς», ο οποίος εντοπίζεται ως πρώτος στο ποίημα «Η απογείωση» (ΣΕ-Α 50), στο ποίημα «Σκοτεινή ιστορία» (ΣΕ-Α 82) και

---

661 Μακρίδου, 2023α: 59-60.

662 Φωστιέρης, 2021δ.

στο ποίημα «Η φουσαρμόνικα» (ΣΕ-Α 87), ενώ επανέρχεται ως εναρκτήριο και στην «Εκπομπή» της συλλογής *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981) (ΔΤΣ-Α 144). Τέσσερις δεκαετίες αργότερα, στη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), ο ποιητής θα επαναφέρει τον ίδιο στίχο (πάλι ως εναρκτήριο) σε ένα ποίημα ποιητικής που περιλαμβάνεται στα «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών» (ΘΟΔ-Α 443).

Μετά από προσεκτική ανάγνωση και μελέτη των ποιημάτων ποιητικής, διαπιστώνονται οι παρακάτω περιπτώσεις που αφορούν την εν λόγω ενδοποιητική, αλλά και ενοποιητική, τακτική της «καταβολάδας», η οποία λειτουργεί στην κατεύθυνση της δημιουργίας ενός δυναμικού εσωτερικού διαλόγου του ποιητικού έργου συνολικά:

Στο ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος», οι τελευταίοι στίχοι του ποιήματος («Και με τι χέρια να ζυμώνεις τώρα το ψωμί/ Με τι κουράγιο να τελειώσεις ποίημα») εξισώνουν το ποίημα με το ψωμί, με την έννοια του αναγκαίου και σημαντικού (πρβλ. *Τόν ἄρτον ἡμῶν τόν ἐπιούσιον*), προσημαίνουν δε τον «ακρωτηριασμό» των χεριών, όπως αυτός εμφανίζεται στο ποίημα «Η μηλιά», στοιχείο που παραπέμπει στον ιδεολογικό πυρήνα της μη γραφόμενης ποίησης (βλ. «Η ποίηση έξω από την ποίηση»):

Τις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν  
Χωρίς μολύβι. Αχνίζοντας  
Κέρδος κι απώλεια  
Καθώς τρυγάω γύρω τον αέρα  
Με ανάπηρα χέρια  
Κομμένους καρπούς.

(ΣΑΠ-Α 226)

Η απώλεια των χεριών στο ποίημα «Η μηλιά» προσδιορίζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια, ενώ η αμφίσημη παρουσία των κομμένων καρπών<sup>663</sup> συνδέεται με το

---

663 Η έννοια του ακρωτηριασμού εμφανίζεται υπαινικτικά στο ποίημα «Κατοικίδιο δάσος» (ΘΝΘ-Σ 213), όπου δηλώνεται ο βίαιος θάνατος των δέντρων με τσεκούρι (αντικείμενο που παραπέμπει στον αποκεφαλισμό): «Στο δροσερό σαλόνι σας θροΐζει ένα δάσος./ Αυτά τα έπιπλα που ακούτε ν' ανασαίνουν/ Φυλάνε ακόμα ενστικτώδη φτερωτά/ Μες στα φυλλώματα. Κι αν τρίζουνε/ Κάθε φορά που μπαίνει νέος επισκέπτης/ Θα 'ναι που νιώθουνε κρυμμένο το τσεκούρι/ Να τροχίζεται. Σ'

μοτίβο του δέντρου και του καρπού, κατά το ευαγγελικό χωρίο «πᾶν δένδρον μὴ ποιοῦν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται καὶ εἰς πῦρ βάλλεται. ἄραγε ἀπὸ τῶν καρπῶν αὐτῶν ἐπιγνώσεσθε αὐτούς», δηλαδή το δημιούργημα, ο καρπός του δέντρου (μεταφορικά το ποίημα) καθορίζει το δέντρο (μεταφορικά τον δημιουργό/ποιητή) και όχι ο δημιουργός το δημιούργημα, άποψη που συναντάται συχνά και σε άλλα ποιήματα ποιητικής. Η άποψη του ποιητή για το συγκεκριμένο ζήτημα λειτουργεί διαφωτιστικά και επιβεβαιώνει την αυστηρή συνέπεια με την οποία ενοφθαλμίζονται οι ιδεολογικές αντιλήψεις του μέσα στο ποιητικό κείμενο:

Η συγγραφική επιδίωξη φτάνει σε μια φάση κατά την οποία απορροφάσαι από την εργασία και αδιαφορείς για το έργο. Ζεις δηλαδή για την ποίηση ερήμην του ποιήματος. Ή προτιμάς να χτίζεις το ποίημα στην άμμο του μυαλού σου, με πάσαν επιμέλειαν, μόνο για την ικανοποίηση του χτισίματος, χωρίς χρησιμοθηρική υστεροβουλία. Δύο στίχοι από το *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* αυτήν ακριβώς την ιδέα υπαινίσσονται: “*Τις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν/ Χωρίς μολύβι*”. Ή, αν χρησιμοποιείς μολύβι, να έχεις ύστερα τη δύναμη να κρατάς το ποίημα στο συρτάρι, ανεκμετάλλευτο. Όσο ωραιότερο είναι το ποίημα, τόσο ισχυρότερος ο δαίμων της επιδείξεως. [...] Το δυστύχημα είναι ότι όλοι εκτιμάμε περισσότερο τον καρπό από το δέντρο που το παράγει. Πρόκειται για αντίληψη κατεξοχήν χρησιμοθηρική, η οποία από την υλική πραγματικότητα ανεπαισθήτως μεταφέρεται και στην πνευματική. Για να υπάρξει όφελος, πρέπει το προϊόν να παράγεται με τακτικότητα και μάλιστα εν αφθονία. Έτσι λοιπόν δημιουργείται η ψευδής εντύπωση ότι το ζητούμενο είναι η κατά το δυνατόν μεγαλύτερη ποσότης πνευματικού προϊόντος [...]. Όμως, συχνά τα μαθηματικά

---

ανώδυνο χαμόγελο/ Αβροφροσύνης τούτη τη φορά». Παρόμοια, στο «σίκουελ» του ίδιου ποιήματος, «Ξύλα οικόσιτα» (ΤτΤ 28), με το ουσιαστικό *ρίζα* δηλώθηκε η ρίζα των δέντρων που κόπηκαν από το τσεκούρι υλοτόμου, αλλά και η «ρίζα» του λαϊμού. Τέλος, ο πιο «σκληρός» ακρωτηριασμός μέλους του σώματος στο ποιητικό έργο εντοπίζεται στο ποίημα ποιητικής «Έτσι κι εμείς» (ΤτΤ-Α 336) «Αυτός εμπόδισε μια τριήρη χώνοντας/ Τα νύχια του στην πρύμνη. Τού 'κοψαν/ Το χέρι απ' τη ρίζα»).

που ξέρουμε αποδεικνύονται άχρηστα, και το πολύ καταντάει να είναι λιγότερο από το λίγο».<sup>664</sup>

Το ποίημα «Η μηλιά», με τη σειρά του, ανοίγει μια μυστική συνομιλία με το ποίημα «Μεταμόρφωση», στο οποίο τα χέρια μετασχηματίζονται σε κλαδιά δέντρου, ενώ προστίθενται και άλλες οργανικές-σωματικές ιδιότητες: τα μάτια γίνονται λυχνάρια, με φανερό εδώ το εκκλησιαστικό διακείμενο από το *Κατά Ματθαίον* Ευαγγέλιο (6.22: «Ὁ λύχνος τοῦ σώματός ἐστίν ὁ ὀφθαλμός. ἐὰν οὖν ᾗ ὁ ὀφθαλμός σου ἄπλοῦς, ὅλον τὸ σῶμά σου φωτεινὸν ἔσται»), ενώ έκδηλες είναι και οι αναφορές στις απαρχές εμφάνισης του ποιητικού λόγου, ο οποίος είχε προφορική μορφή («Το στόμα μου ἄ το στόμα μου»), λογουχάρη στα ομηρικά έπη ή ακόμη και στο δημοτικό τραγούδι.<sup>665</sup>

Κάποτε θα πάψω να μιλώ.

Τα χέρια μου θα γίνουμε κλαριά  
Τα μάτια μου θα γίνουμε λυχνάρια  
Οι σκέψεις μου θα γίνουμε φτερά  
Το στόμα μου ἄ το στόμα μου  
Θα πλημμυρίσει  
Θα μουσκέψει  
Τα ποιήματα.

(ΣΕ-Α 102)

Επιπρόσθετα, στο ποίημα «Μεταμόρφωση» εντοπίζεται ένας ακόμη στίχος («Θα μουσκέψει»), που λειτουργεί ως καταβολάδα σε σχέση με το ποίημα «Το ποίημα» (ΣΑΠ-Α 108), το οποίο σε σειρά παράθεσης βρίσκεται έξι ποιήματα μετά, στην ίδια πάντα συλλογή: «Τα πράγματα μουσκέψαν απ' το φως/ Ποτίστηκαν ώς το βαθύ μεδούλι», ενώ η επαναφορά του υγρού στοιχείου συνδέεται με τη συγγραφική επιδίωξη της καταβύθισης στην ρευστή ουσία της γλώσσας, η οποία αποτελεί την καταστατική συνθήκη της ποίησης και του ποιήματος.

---

664 Βλ. Φωστιέρης, 1997: 3-19.

665 Βλ. Ενότητα «Η ποίηση έξω από την ποίηση».



Με την τεχνική της καταβολάδας συνδέονται δύο ακόμη ποιήματα: στο ποίημα «Νηπιαγωγείο η φύση» (ΣΑΠ-Α 253)<sup>666</sup> εμφανίζονται οι «Γλειψιματίες κισσοί», προσωποποίηση που επενδύει στην ιδιότητα του φυτού να «γλείφει» τον φράκτη, δηλαδή να διατρέχει ανοδικά μια επιφάνεια, στοιχείο που παραπέμπει στην έννοια της κολακείας και της δουλικά υστερόβουλης συμπεριφοράς: «Πώς ν' αμολήσεις νήπιο στους αγρούς,/ Να το διδάξουν ποιοι;/ Γλειψιματίες κισσοί φτηνιάρες πεταλούδες». Στο αμέσως επόμενο ποίημα, που φέρει τον χαρακτηριστικό και ενδεικτικό τίτλο «Καταβολάδα» (ΣΑΠ-Α 254), δηλώνεται ρητά η ποιητική τεχνική γέννησης του ενός ποιήματος μέσα από το άλλο με τη μέθοδο της καταβολάδας («Αν γονατίσεις ημιστίχιο κλώνο μες στη σκέψη σου/ Μπορεί να βγει καταβολάδα; Οψόμεθα»), ενώ στο εσωτερικό του ποιήματος επανέρχονται οι «γλειψιματίες κισσοί» από το προηγούμενο ποίημα, ως το ημιστίχιο που επιβεβαιώνει την τεχνική («Γλειψιματίες κισσοί λέει το παλιό, έτσι εν τη ρύμη./ Κι ήδη πετάει ριζίδια»).

Με την ίδια τεχνική σύνδεσης συναντάμε δύο ακόμη ποιήματα ποιητικής, των οποίων οι πρώτοι στίχοι συνάπτονται αντιστικτικά συνθέτοντας μια νοηματική μονάδα. Στο ποίημα «Κάθαρση» (ΠΛ-Α 284), αμφίσημος τίτλος που παραπέμπει στη διαδικασία ψυχικού και ηθικού εξαγνισμού, αλλά και στη διαδικασία ίασης με απομάκρυνση κάποιου βλαβερού στοιχείου (εδώ στην αιμοκάθαρση που αναλαμβάνει ένας «τεχνητός» νεφρός), οι δύο πρώτοι στίχοι («Ένας νεφρός μέσα σε ποίημα/ Ξενίζει») συγκροτούν μια νοηματική ενότητα με τους δύο πρώτους στίχους του επόμενου ποιήματος «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός»: «Ένας νεκρός μέσα στο ποίημα/ Δεν ξενίζει. Αντίθετα». Διαβάζοντας μαζί τους τέσσερις στίχους σχηματίζεται μια ισχυρή και επαναλαμβανόμενη ιδεολογική σταθερά, που στηρίζεται στην αντίληψη ότι η ποίηση δεν αντανάκλα την πραγματική ζωή, ο θάνατος, ακόμη και με αυτοκτονία, μέσα στο ποίημα είναι ανώδυνος, ενίοτε μπορεί και να εξωραϊζεται («Και αυτόχειρες/ Ιδανικοί βεβαίως (γνωρίζετε/ τη σημασία εδώ του “ιδανικοί”)/ Όποια σελίδα να σηκώσεις»), ενώ, εκ του αντιθέτου, στην πραγματική ζωή ο θάνατος, με την πρόδρομη μορφή της ασθένειας που καλπάζει

---

666 Το ποίημα δεν ανήκει στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής.

(«Κι οι μεταστάσεις θριαμβεύουν/ Με άλματα/ Εις βάθος»), αποτελεί θλιβερό ρεαλιστικό γεγονός.

Εκτός όμως από αυτό, στο ίδιο ποίημα εντοπίζονται τροποποιημένοι καβαφικοί σίχοι-σπαράγματα από το ποίημα «Μελαγχολία του Ίάσωνος Κλεάνδρου ποιητού έν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.»: «Είς σέ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,/ πού κάπως ξέρεις από φάρμακα/ νάρκης του ἄλγους δοκιμές, έν Φαντασία καί Λόγω». Συγκεκριμένα, στο ποίημα του Φωστιέρη η φράση «νάρκης του ἄλγους δοκιμές» εγγράφεται πιο ελεύθερα ως «Ούτε η νάρκωση του χειρουργείου δοκιμάζεται/ Πάνω σε ἄλγη», ενώ παραμένει το δεύτερο ημιστίχιο του καβαφικού ποιήματος αυτούσιο (στοιχείο διακειμενικό): «Έν φαντασία/ Και λόγω». Ωστόσο, ο πρώτος καβαφικός στίχος «Είς σε προστρέχω Τέχνη της Ποιήσεως», βρίσκεται σχεδόν εκατό σελίδες πιο πριν, στο ποίημα (15) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977): «Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου./ Είς σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως».

Παράλληλα με τα παραπάνω, το στοιχείο της νοσταλγίας αναδεικνύεται σε εμφανή ιστό που «δένει» δύο ακόμη ποιήματα, καθώς το ένα ποίημα «νοσταλγεί» το άλλο. Έτσι, στο ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν» (ΣΑΠ-Α 270) ο πατέρας-ποιητής σκύβει πάνω από την κούνια του μωρού του (δηλαδή του ποιήματος) νοσταλγώντας και αναπολώντας πρωθύστερα τον ανεπίστρεπτο χρόνο, την ίδια στιγμή ακριβώς της δημιουργίας του ποιήματος: «Κι εκεί που σκύβω/ Απάνω από την κούνια του μωρού μου, ολόκληρος/ να δώσω ένα φιλί, αναπάντεχα/ Με πλημμυρίζει νοσταλγία δακρύων για τη γλυκύτητα/ Ετούτης της στιγμής πού ακέραια/ Ετούτη ετούτη τη στιγμή θα ζήσω». Παράλληλα, το ποίημα «συνομιλεί» με το προηγούμενο της ίδιας συλλογής, δηλαδή με το ποίημα «Νοσταλγώ το παρόν» (ΣΑΠ-Α 237), αναφέροντάς το υπαινικτικά: («Και όμως είναι, ως φαίνεται./ Αφού, στο απώτατο,/ Έν' άλλο ποίημα μαρτυράει τα ίδια»):

(Αυτή δεν είναι η νοσταλγία του παρόντος;

Ο απόλυτος

Ο άγριος σπαραγμός για την απόσταση

Που σε χωρίζει από

Το σώμα πού αγκαλιάζεις.

Η άβυσσος  
Πού βυζακώνει απάνω σου  
Τ' αγαπημένα).

Τώρα εκείνο το παρόν του ποιήματος  
Έπαψε βέβαια προ πολλού να 'ναι παρόν.

Κι όπως θυμήθηκα  
Τη νοσταλγία τού άλλοτε παρόντος,

Τη νοσταλγία εκείνη  
Τη νοστάλγησα.

(ΣΑΠ-Α 270-271)

Με την τεχνική της καταβολάδας και το επόμενο, σε σειρά, ποίημα «Σκέψη αισθήματος» (ΣΑΠ-Α 272), με εμφανή από τον τίτλο την αντίληψη ότι το ποίημα είναι αποτέλεσμα μίξης, σύνθεσης και συνύπαρξης τόσο του διανοητικού όσο και του συναισθηματικού στοιχείου. Εδώ, η «νοσταλγία» των δύο τελευταίων στίχων του προηγούμενου ποιήματος γίνονται οι πρώτοι του παρόντος, αυτή τη φορά εντός εισαγωγικών, επιλογή στίξης που υπογραμμίζει την ευθεία μετακίνησή τους από το ένα ποίημα στο άλλο: «“Τη νοσταλγία εκείνη/ Τη νοστάλγησα”».

Επιστρέφοντας στο ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν», βλέπουμε να εμφανίζεται ένα σημείο σύγκλισης με το ποίημα «Βιογραφικό σημείωμα» (ΣΑΠ-Α 259) και τους στίχους «Όλα συνέβησαν αλλού μα εσύ δεν ήσουν/ Όλα χιλιάδες μίλια πλάι σου». Οι στίχοι αυτοί συνδέουν το ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν» με το «Βιογραφικό σημείωμα» ως προς το στοιχείο της απόστασης: «Ο άγριος σπαραγμός για την απόσταση/ Που σε χωρίζει/ Από το σώμα/ Πού αγκαλιάζεις», με την απόσταση εδώ να μετριέται σε μίλια, μονάδα μέτρησης του μήκους που παραπέμπει στη μεγάλη «γεωγραφική» απόσταση μες στον χώρο της συλλογής, δηλαδή πέντε ποιήματα πριν. Σε μεγαλύτερη «γεωγραφική» απόσταση, αλλά εμφανώς μεγαλύτερη νοηματική γειτνίαση με τον στίχο «Όλα χιλιάδες μίλια πλάι

σου» βρίσκεται ο στίχος «Στα δέκα μέτρα στα χιλιάδες μίλια πλάι σου» από το ποίημα «Δεν» (ΘΟΔ-Α 415) της πολύ μεταγενέστερης συλλογής *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020).

Ανάλογα, στο ποίημα «Λεξιμαγείες» (ΣΕ-Α 107), η παραγωγή του ποιητικού λόγου μεταφέρεται σε εργαστήριο παρασκευής υγρών, ή ελιξιρίων, στο οποίο ο ποιητής λιώνει τις λέξεις με το κουτάλι («Λιώνω τις λέξεις με το κουτάλι»), ενώ, παρόμοια, η ίδια ενέργεια εμφανίζεται και στο ποίημα «Η παρακμή» (ΣΕ-Α 110): «Αν γράφω ποιήματα είναι γιατί το ξέρω/ Όλα τ' αλφάβητα του κόσμου έχουνε λιώσει/ Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει», ποίημα στο οποίο εκ νέου επαναφέρεται η αντίληψη της αδυναμίας του ποιητικού λόγου να αποτυπώσει τον κόσμο.

Οι «Λεξιμαγείες» θα δώσουν ακόμη μια καταβολάδα, τον απισχνούμενο από λέξεις τρίτο στίχο του ποιήματος που αποτελείται από ένα μόνο επιφώνημα («Μέσα στο ρήμα *ανάβω*/ Η Άννα εκπλήσσεται:/ Α!»), στίχος-επιφώνημα που επαναλαμβάνεται με την προσθήκη άρθρου στο ποίημα «Λέξη δεύτερη φύση»:

Μια λέξη ακατασκεύαστη ένας ήχος  
Πριν σπάσει ο κόσμος σε κομμάτια να χαθεί  
Μια συλλαβή πριν συλληφθεί και η λέξη,  
Το Α!  
της έκπληξης,  
Που έγινε η πηγή  
Και βγήκε η γη, μια θάλασσα χρωμάτων

(ΔΤΣ-Α 158)

Ακολουθεί ένα ποιητικό τρίπτυχο που περιλαμβάνει τα ποιήματα «Ψυχή σημαίνει πεταλούδα» (ΠΛ-Α 278), το οποίο δεν ανήκει στα ποιήματα ποιητικής, ο πρώτος στίχος του οποίου («Ψυχή σημαίνει πεταλούδα») <sup>667</sup> επικοινωνεί ωστόσο με τον πρώτο στίχο του αμέσως επόμενου ποιήματος «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες»

---

667 Σημαντική διευκρίνιση: στην αρχαία Ελλάδα οι πεταλούδες ονομάζονταν «ψυχές», καθώς πίστευαν ότι είναι οι ψυχές των νεκρών. Σύμφωνα με τον μύθο, η ψυχή συνδέεται με την πεταλούδα και ο μύθος ερμηνεύεται βάσει αυτής της διπλής ιδιότητας. Είναι η ιστορία της ψυχής που αγγίζεται από τη θεία αγάπη, αλλά εξαιτίας των λαθών της πρέπει να υποβληθεί σε ορισμένες δοκιμασίες πριν επιτύχει τη μακαριότητα της αθανασίας. Η νυχτοπεταλούδα που προσελκύεται από τη φλόγα, σαν την ψυχή που προσελκύεται από τις θεϊκές αλήθειες, καίει τα φτερά της.

(ΠΛ-Α 280), συμπληρώνοντας –ή μάλλον επεκτείνοντας– τον ορισμό: «Πνεύμα σημαίνει φύσημα». Εν συνεχεία, το επόμενο ποίημα λαμβάνει ως τίτλο τον πρώτο στίχο του προηγούμενου, «Πνεύμα σημαίνει φύσημα» (ΠΛ-Α 282), και οι δύο τίτλοι-στίχοι ενώνονται αποτελώντας ένα δίστιχο: «Ψυχή σημαίνει πεταλούδα./ Πνεύμα σημαίνει φύσημα». Με την τακτική αυτή, το ένα ποίημα επεκτείνει και συμπληρώνει το νόημα του προηγούμενου, συνιστώντας ένα θαυμαστό σύμπλεγμα που προβάλλει μια ισχυρή ενδοποιητική σύνθεση.

Τέλος, μια συμπαγή θεματική ενότητα αποτελούν τα τρία πρώτα ποιήματα της συλλογής *Τοπία του Τίποτα* (2013), «Το γραπτό» (ΤτΤ-Α 325), «Γράφω» (ΤτΤ-Α 326) και «Θέλω να γράψω ένα ποίημα» (ΤτΤ-Α 327). Πρόκειται για μια ισχυρή θεματική «νησίδα» που συνδέεται με την συγγραφή του ποιητικού λόγου. Το πρώτο ποίημα, «Το γραπτό», παραπέμπει μετωπικά στο ποιητικό γραπτό, το δεύτερο ποίημα «Γράφω», που ίσως θα μπορούσε να έχει ως τίτλο «Το ρήμα γράφω», παραπέμπει μεταγλωσσικά και μετωπικά στη συγγραφή του ποιητικού λόγου, ενώ το τελευταίο ποίημα του θεματικού τρίπτυχου, «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», αναπτύσσει μια αντιθετική διαλεκτική που καταλήγει στην έννοια της ποίησης και του ποιήματος έξω από τη γραφή, επικαλούμενο το άγραφο-άλεκτο ή προ-εννοιακό βίωμα, το οποίο κινείται στα κρύφια προλεκτικά στρώματα, ρέει ένδον με τη μορφή πρωτογενών εσωτερικών συγκινήσεων, πριν «στεγανοποιηθεί» σε γραπτό ποιητικό λόγο:

Ένα ποίημα τυφλό  
Χωρίς αλφάβητο  
Μεδούλι μεθυσμένο μες στα κόκαλα  
Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο  
Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας  
Με νόημα χωρίς νόημα και ρυθμό  
Αυτό που αθόρυβα  
Γκρεμίστηκε στα σκότη.

(ΤτΤ-Α 327)

Κλείνοντας, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι η εσωτερική ροή στίχων από το ένα στο άλλο ποίημα, σε όλες της τις εκφάνσεις, συνιστά, πέρα από στοιχείο ποιητικής τεχνολογίας, ένα διαρκή διάλογο του υποκειμένου (ποιητή-πομπού) με το αντικείμενό του (ποίημα), παρέχοντας την εικόνα ενός πρωτεϊκού continuum, το οποίο, υπό μίαν άλλη έποψη, επιβάλλει την αναγνωστική επαγρύπνηση, ή και δημιουργική αβεβαιότητα, με την έννοια ότι αυτό που γράφεται ίσως έχει ξαναγραφεί, προβάλλοντας παράλληλα την εξέλιξη του ποιητικού λόγου προϊόντος του χρόνου, την οποία, ομολογουμένως, μπορεί να παρακολουθήσει ο γεγυμνασμένος αναγνώστης της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη.

## 8. Κύκλια ή κυκλικά ποιήματα ποιητικής

Ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρασ ἐπὶ κύκλου  
περιφερείας  
Ἡράκλειτος

Το κύκλιο γίνεσθαι της ζωής, ως μια αέναη εναλλαγή της ύπαρξης και αρχή αρμονίας της συμπαντικής τάξης, η κύκλια διαδρομή των πραγμάτων, ως αρχή που διέπει την αρμονία του σύμπαντος, η αέναη αλυσίδα της ύπαρξης με την αρχή να δίνει τη σκυτάλη στο τέλος, η διαδρομή από το «είναι» στο «μη είναι», από τη ζωή στο θάνατο και πάλι από την αρχή, αποτελεί ιδεολογική σταθερά που διέπει το ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη στο σύνολό του, και εμφανίζεται τόσο ως ιδεολογική παράμετρος όσο και ως μορφολογική επιλογή. Πρόκειται ομολογουμένως για αντίληψη φιλοσοφικής προέλευσης, κυρίως προσωκρατικής, και ειδικότερα εμπεδόκλειας.<sup>668</sup> Η αντίληψη αυτή είναι ιδιαιτέρως ορατή στα «Φυσικά» ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη και αναπαράγεται με συνέπεια μέσω των αναπαραστάσεων του φυσικού κόσμου, ιδιαιτέρως των φυτών, καθώς συνδέεται με τη βραχύτητα του ανθρώπινου βίου, η οποία υποβάλλεται

---

668 Βλ. Εμπεδοκλής, *Περί Φύσεως* (13, 8D-D): «Θα σου πώ κάτι ακόμα: γέννηση δεν υπάρχει για κανένα από τα θνητά, ούτε τέλος με τον ολέθριο θάνατο, μόνο ανάμειξη και εναλλαγή των στοιχείων. Επομένως, τίποτα δε γεννιέται και τίποτα δεν πεθαίνει, μόνο εναλλαγή των καταστάσεων της ζωής παρατηρούμε. Γέννηση ωστόσο από τους ανθρώπους ονομάζεται»

υπαινικτικά μέσα από τον κύκλο της ζωής των φυτών, από την άνθιση και την καρποφορία μέχρι τον μαρασμό και τανάπαλιν.<sup>669</sup>

Σε επίπεδο ιδεολογικής πρόσληψης, ενδεικτικό της θέσης αυτής είναι το ποίημα που φέρει ως τίτλος τον νεολογισμό «Αρχητέλος», στο οποίο εμφανίζεται το σύμβολο του Ουροβόρου όφεως, η περικλειστη αναπαράσταση του οποίου αποτελεί αρχαίο σύμβολο της συνέχειας του κυκλικού χρόνου και της ενότητας των πάντων:

Υδροκέφαλο φίδι δαγκώνει  
Την πελώρια ουρά του  
(Απουσιάζει εντελώς ο κορμός).  
Κι όπως σφίγγει ο ουροβόρος  
Τον ατέρμονο κύκλο του,  
Έτσι κάθε μα κάθε αρχή  
Ακουμπάει απευθείας  
Το τέλος.

Με τον κύριο κορμό  
Να 'ναι πάντοτε  
Η απουσία  
Ενός κύριου κορμού.

(ΤτΤ-Α 394)

Η οικείωση της παραπάνω φιλοσοφικής αντίληψης αναδεικνύεται σε «κινοῦν αἴτιον» του ποιητικού λόγου, που αντανακλάται αφενός θεματικά, μέσα από ποιήματα αλλά και διάσπαρτους στίχους<sup>670</sup> οι οποίοι κινούνται γύρω από τον εν

---

669 Ενδεικτικά, ποιήματα στα οποία διαφαίνεται η αντίληψη της κύκλιας διαδρομής των πραγμάτων: «Ένας αθάνατος» (ΤΜΤ-Α 18), «Επανάληψη» (ΣΕ-Α 105), «Κατοικίδιο δάσος» (ΘΝΘ-Α 213), «Το τέλος» (ΘΝΘ-Α 221), «Η παραβολή της παραβολής» (ΤτΤ-Α 340), «Η διανομή» (ΤτΤ-Α 346).

670 Στο ποίημα «Το τέλος» (ΘΝΘ-Α 231): «Το τέλος τρέφετε –σκεφτείτε– απ' τη διάρκεια/ Το τέλος έρχεται με την αρχή», στο ποίημα «Φυγόκεντρος» (ΜΤ-Α 16): «Έξω, πιο έξω, έξω απ' τον τροχό,/ Σπρώξε τον κύκλο, πιο έξω, να τον σπάσεις./ Απ' τη στεφάνη έξω, απ' τον κλειστό/ Μακριά τον τόπο να περάσεις,/ –Πιο έξω– με μακρύ στριγγό να τιναχτείς αχό»), ή στο ποίημα «Μαγική εικόνα ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων» (ΣΕ-Α 104): «Τόσο λοιπόν μεγάλος είν' ο κύκλος/ Που εγώ νόμισα/ Πως μες στην πρώτη κιάλας νύχτα/ Είχα εξαντλήσει;».

λόγω θεματικό άξονα, και αφετέρου μορφολογικά, ως ποιητική πρακτική και σημάδι προσωπικής ποιητικής τεχνολογίας, που έκτυπα συνδέεται με το ρητορικό «σχήμα κύκλου».<sup>671</sup> Έτσι, παρατηρείται το σπάνιο φαινόμενο μια κοσμολογική-ιδεολογική αντίληψη να μετασχηματίζεται σε δομική τεχνική, πάνω στην οποία «κατασκευάζονται» αρκετά ποιήματα, εν προκειμένω και ποιήματα ποιητικής. Στα ποιήματα αυτά η κύκλια πορεία του κόσμου αντανακλάται ως κύκλια πορεία του ποιήματος, με την αρχή να γίνεται τέλος ή το τέλος αρχή. Με δεδομένο ότι το σχήμα κύκλου λαμβάνει διάφορες μορφές, σε ό,τι αφορά στην υπό εξέταση κατηγορία ποιημάτων, θεωρούμε «κυκλικά ποιήματα ποιητικής» αυτά στα οποία η επανάληψη μιας ενότητας λόγου ή μιας λέξης εντοπίζεται στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος.<sup>672</sup>

Πιο αναλυτικά, η ποιητική επιλογή, να γράφονται ποιήματα στα οποία η αρχή γίνεται τέλος, ταυτίζεται ομολογουμένως με το ρητορικό σχήμα του κύκλου, το οποίο συνίσταται στην επανάληψη της ίδιας αυτόνομης λέξης ή της ίδιας ομάδας αυτόνομων λέξεων και αυτόνομων λεξικών μονάδων. Από τη μελέτη των περιπτώσεων που εμπίπτουν σε αυτή την κατηγορία διακρίνουμε τις εξής περιπτώσεις: α) Ο πρώτος στίχος του ποιήματος τοποθετείται αυτούσιος και ως τελευταίος. Η περίπτωση αυτή εντοπίζεται σε ένα μόνο ποίημα, το οποίο είναι το «Ότι τον ποιητήν δέοι είπερ μέλλοι ποιητής είναι» (ΘΝΘ-Α 179). Ο πρώτος στίχος του ποιήματος («Ο παφλασμός γεννάει τη θάλασσα κι ιδού η φωνή»), είναι και ο τελευταίος, χρήση που σηματοδοτεί την αέναη κύκλια διαδρομή της ποιητικής

---

671 Lausberg, 1963: 86-87.

672 Σύμφωνα με τον Νάκα (2005: 114-115), η επανάληψη αυτή γίνεται α) στην αρχή και το τέλος μιας ενότητας λόγου π.χ. μιας περιόδου, που μπορεί να απαρτίζεται από μίαν απλή και μια σύνθετη πρόταση (η οποία μπορεί να αποτελείται από κύρια και εξαρτημένη δευτερεύουσα ή από μία σειρά προτάσεων), β) στην αρχή και στο τέλος μεγαλύτερων ακόμη ενοτήτων λόγου π.χ. μιας στροφής, ενός ποιήματος ή και πεζού κειμένου. Παράλληλα, ο Νάκας μελετώντας το σχήμα κύκλου στο έργο του Κ. Παλαμά και προχωρώντας κάθετα προβαίνει στην κατάρτιση μιας τυπολογίας του σχήματος κύκλου, διακρίνοντας τρία είδη κύκλου: 1) κύκλος ως επανάληψη λεξικής μονάδας στην αρχή και στο τέλος σύνθετης πρότασης ή στροφής (Το σχήμα έχει τη μορφή /Χ..Χ/), 2) φαινομενικοί κύκλοι. Η κατηγορία αυτή του κυκλικού σχήματος εντοπίζεται στα όρια του στίχου όταν α) αρχική λέξη που επαναλαμβάνεται στο τέλος του στίχου δεν ολοκληρώνει το νόημα, β) το ολοκληρώνει, αλλά βρίσκεται εκεί ως το αποτέλεσμα εφαρμογής μεγάλου σχήματος, π.χ. «Μείνε, Ποιητή, στην Πολιτεία μείνε/ Κατέβα, πέτρινο είδωλο, κατέβα», αλλά και σύμφωνα με τη δεύτερη κατηγορία: «Ξύπνα. Δεν είσαι πλάστης αγαμάτων/ Ξύπνα. Τραγούδια τραγουδάς», 3) κύκλοι ως αποτέλεσμα “χιαστής αντιστροφής”, με υποκατηγορίες: i. Χιαστή αντιστροφή τριών ομολογων ή ισοδύναμων όρων, π.χ. «Τα μάτια είμαστε εμείς, είμαστε εμείς τα μάτια», ii. Χιαστή αντιστροφή δύο ομολογων ή ισοδύναμων όρων, π.χ. «Μα ό,τ' είναι μέγα μέγα είναι, γιατί από σε κρατιέται» ή «Χλόη τ' όνομά σου και η θωριά σου Χλόη».



γραφής, με το ποίημα ως δημιουργήμα να καθορίζει τον δημιουργό, ενώ εμπρόθετα η τελευταία λέξη του ποιήματος («φωνή»), αποτελεί διασκελισμό, και νοερά ο αναγνώστης «συνεχίζει», εσωτερικά, το ποίημα: «Βγάζει λαρύγγι που ομιλεί.»

β) Ο τίτλος του ποιήματος τοποθετείται ως η τελευταία λέξη του τελευταίου στίχου.

Η τεχνική αυτή εμφανίζεται σε πέντε ποιήματα ποιητικής, τα εξής:

- Ποίημα «Η απάτη». Το ποίημα τελειώνει με το ουσιαστικό «απάτη», ενώ η χρήση του πολυτυπικού σχήματος (απάτησες-απατά) αλλά και του ετυμολογικού (απάτησες-απατά-απάτη), στους τελευταίους στίχους «πριμοδοτεί» την έννοια της «απάτης»:

Γί' αυτόν που ήσουνα και που θα είσαι  
Αυτόν που πίστεψες και σε πιστεύει  
Αυτόν που απάτησες και σ' απατά·  
Γί' αυτή την άθλια ματωμένη απάτη.

(ΣΕ-Α 60)

- Στο ποίημα «Κάθαρση» (ΠΛ-Α 284), ομοίως, το ποίημα κλείνει με το ουσιαστικό του τίτλου: «Μα πού να βρεις/ Τον σθεναρό εισαγγελέα/ Να τολμήσει/ Κάθαρση».
- Στο ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» (ΠΛ-Α 286-7), ο τίτλος του ποιήματος είναι και ο τελευταίος στίχος και μάλιστα «αυτονομείται» από το υπόλοιπο σώμα του ποιήματος με διπλό διάκενο.
- Ομοίως, στο ποίημα «Αλλότριον φως» (ΘΟΔ-Α 409): «Ο Παρμενίδης μ' έξι λέξεις/ Ανεξίτηλες:// “Νυκτιφαές περί γαίαν αλώμενον/ Αλλότριον φως”».
- Στο ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα» (ΤτΤ-Α 327), ο τελευταίος στίχος είναι ο τίτλος του ποιήματος (εντός εισαγωγικών): «Θέλω να γράψω ένα ποίημα με τίτλο:/ “Θέλω να γράψω ένα ποίημα”».

γ) Ως παραλλαγή της παραπάνω υποκατηγορίας, ο τίτλος του ποιήματος εμφανίζεται σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής με κάποιες αλλαγές στο τέλος (προσθήκη ή αφαίρεση λέξης, νοηματική επέκταση, χρήση συνώνυμης λέξης ή φράσης ή χρήση ομόηχης λέξης). Για την εν λόγω υποκατηγορία παρατηρούνται οι εξής υποπεριπτώσεις:

- Στο ποίημα «Η ομιλία», ο τελευταίος στίχος συμπίπτει ηχητικά με τον τίτλο του ποιήματος λόγω της ομοηχίας των λέξεων «Ομιλία»-«ωμή λεία»:

Με νύχι λέαινας  
Και βουλιμία λυγγός  
Ενός ανήλεου κυνηγιού

την ωμή λεία.

(ΣΑΠ-Α 230)

- Στο ποίημα «Το απόβαρο» (ΤτΤ-Α 328-9), το ουσιαστικό του τίτλου επαναλαμβάνεται με την προσθήκη της γενικής ιδιότητας «Της ύλης»: «Στο άυλο/ Απόβαρο/ Της ύλης».
- Στο ποίημα «Ωδή από χάσματα» (ΘΝΑ-Α 183), ο κύκλος στηρίζεται σε συνάφεια νοηματική, καθώς το φαινόμενο της χασμωδίας σχετίζεται με τα φωνήεντα: «Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !/ Μ' όλη τη γενετήσια δύναμη των φωνηέντων».
- Στο ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν» (ΣΑΠ-Α 270), το ποίημα ολοκληρώνεται κυκλικά με το ίδιο ρήμα σε άλλα χρόνο («Τη νοσταλγία εκείνη/ Τη νοστάλγησα»), ενώ η μετάβαση από τον ενεστώτα του τίτλου «Νοσταλγώ», στον αόριστο («νοστάλγησα») διασπείρει την έννοια της νοσταλγίας σε δύο διαφορετικές χρονικές βαθμίδες (από το παρόν στο παρελθόν).
- Στο ποίημα «Το γραπτό» (ΤτΤ-Α 325), η τελευταία λέξη του ποιήματος («γραπτό») είναι παραφθορά του τίτλου και εμφανίζεται ως ομολογία και εσωτερικός μονόλογος μέσα από το δίστιχο «Αυτό το ατέλειωτο γραπτό/ Είναι το γραπτό μας», συνδέοντας την πράξη της ποιητικής γραφής με τη μοίρα και τον προορισμό είτε του ίδιου του ποιητή, είτε άλλων ποιητών.
- Τέλος, στο ποίημα «Οριστική χρόνου αορίστου» (ΘΟΔ-Α 436), με απαλοιφή της γενικής προσδιοριστικής «χρόνου αορίστου», αυτονομείται ως τελευταία λέξη του ποιήματος το ουσιαστικοποιημένο επίθετο «Οριστική», επιλογή που «σφραγίζει οριστικά» το τετελεσμένο του θανάτου.

## 9. Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής

«Όραση ίσον αντίληψη και ενέργεια. Όραση  
σημαίνει ένωση του κόσμου με τον  
άνθρωπο»<sup>673</sup>

Paul Éluard

### 9. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Η οπτική ποίηση είναι στενά συνδεδεμένη με τις ποιητικές και εικαστικές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα με τα τυπογραφικά πειράματα του Νταντά και του φουτουρισμού, ενώ οι σημαντικότερες σύγχρονες εκφάνσεις της εντοπίζονται στις ποιητικές κινήσεις του Λετρισμού, της Συγκεκριμένης ποίησης<sup>674</sup> και στο έργο του Αμερικανού ποιητή E.E. Cummings.<sup>675</sup>

Η χρήση τυπογραφικών στοιχείων στην ποιητική γραφή αποτελεί μια «χειρονομία» του ποιητή να αποδώσει εσωτερική κίνηση στο ποίημά του αξιοποιώντας τις δυνατότητες που του παρέχει η τυπογραφία. Οι λέξεις, οι συλλαβές, τα γράμματα σκορπίζονται ή συγκεντρώνονται πάνω στη λευκή επιφάνεια, οι σχέσεις μεταξύ τους ορίζονται συχνά από το μέγεθος των στοιχείων και τα τυπογραφικά στοιχεία δίνουν μια τρίτη διάσταση στο ποίημα καθορίζοντας με νέους τρόπους το ορατό και τα αναγνώσιμο. Από την εποχή του ντανταϊσμού ως τη δεκαετία του '60, η οπτική ποίηση εξελίχθηκε και έλαβε δύο μορφές: το «ποίημα-αντικείμενο», που είναι συνήθως η παράθεση φωτογραφίας αντικειμένου και ενός κειμένου που προβάλλει τις μεταξύ τους σχέσεις με την παρέμβαση του ποιητή, και το «αντικειμενικό ποίημα», που εισηγήθηκε ο Ανρί Σοπέν, στο οποίο το λευκό της σελίδας και οι λέξεις του ποιητή τοποθετούνται από τον ζωγράφο σε ένα νέο «χώρο», ερμηνεύοντας τον πίνακα και υποστηρίζοντας το ένα το άλλο. Ωστόσο, η διαφορά της οπτικής ποίησης από τα προηγούμενα στηρίζεται στο γεγονός ότι η οπτική ποίηση αξιοποιεί τη γλώσσα ως κύριο οπτικό υλικό και το ποίημα αποτελεί ένα γλωσσικό σύνολο, όπου κάθε επιμέρους στοιχείο ορίζεται σε σχέση με τα

---

673 Éluard, 1989: 297.

674 Για τη «συγκεκριμένη ποίηση», βλ. Μάλλη, 2005: 139-157. Για την ανάπτυξη του είδους στη Νεοελληνική Λογοτεχνία, βλ. Αρσενίου, 2003: 338-347.

675 Πασχαλίδης, 2007: 1634-1635.

υπόλοιπα, με την έννοια ότι οι λέξεις δεν αντιμετωπίζονται με τρόπο διακοσμητικό, αλλά ως γλωσσική ύλη που δημιουργεί, με βάση τη διάταξη και τη σημασία της, ένα ευαίσθητο λεκτικό πεδίο.<sup>676</sup>

Το λεγόμενο Καλλίγραμμα ή Καλλιγράφημα του Apollinaire, με σημείο αναφοράς τη συλλογή *Calligrammes* που ο ίδιος δημοσίευσε το 1918, αποτελεί ένα είδος σχηματικής ποίησης, στη νοηματοδότηση και αισθαντικότητα της οποίας συμβάλλει σημαντικά η τυπογραφική διάταξη του ποιήματος. Το όνομα του Apollinaire συνήθως ταυτίζεται με τη σχηματική ποίηση, η τελευταία ωστόσο δεν εισήχθη ως όρος από τον ίδιο, καθώς είχαν ήδη σημειωθεί πειραματισμοί σε σχέση με τη χωρική διάσταση ενός ποιήματος, όπως φαίνεται από τη συλλογή *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* του Mallarmé (1897).<sup>677</sup> Μερικές δεκαετίες αργότερα, με τη συνδρομή της τυπογραφίας, ο Gomringer (1953) δημοσιεύει τη συλλογή *Constellations (Αστερισμοί)* (τίτλο που δανείζεται από τον Mallarmé), δομώντας ποιήματα πάνω σε μια λέξη, η οποία μπορεί να διαβαστεί και αντίστροφα, με σκοπό να εκφράσει όλες τις σκέψεις του σε μια σύντομη φόρμα:

```
      w   w  
      d   i  
      n   n   n  
      i   d   i   d  
      w           w
```

Εικόνα 2. Ποίημα "Wind", Gomringer (1953)

Παράλληλα, αρχίζει να χρησιμοποιεί το διάστημα ως παίγνιο που οργανώνει τις συλλαβές ανάμεσα στα λευκά και κενά διαστήματα. Με τον τρόπο αυτό ο Gomringer μετασχηματίζει το ποίημα σε αντικείμενο οπτικό που μπορεί να διαβαστεί από όλους, στοιχείο που εισάγει τον αναγνώστη σε μια παιγνιώδη διαδικασία, «ως ένα χρήσιμο αντικείμενο» που εμπίπτει στη σφαίρα της λεκτικής-σημειολογικής επικοινωνίας:

---

676 Garnier, 1989: 291-2.

677 Θεοδώρου, 2017.

## 9. 2. Η χρήση οπτικών τεχνικών στα ποιήματα ποιητικής

Περνώντας στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η χρήση οπτικών τεχνικών στην ποιητική γραφή του είναι ιδιαίτερος συχνή<sup>678</sup> και λαμβάνει κυρίως τη μορφή τυπογραφικών ελιγμών, οι οποίοι δεν συγκροτούν το ποιητικό μήνυμα αλλά το υποστηρίζουν και το ενισχύουν. Το ποίημα έχει τη συνήθη μορφή ποιήματος, δεν μοιάζει με λουλούδι, περιστέρι ή καράβι, όπως συμβαίνει στα *Καλλιγραφήματα* (εξαίρεση αποτελούν το ποίημα (9) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* και το ποίημα «Μεταμόρφωση»), ωστόσο η διάταξη του πάνω στο χαρτί, η χρήση του κενών (λευκών σημείων) που χωρίζουν τους στίχους, οι διπλές λευκές «λωρίδες» (διάκενα) μεταξύ των στροφών, η «περασιά» δεξιά ορισμένων στίχων ή η εμφανής αυτονόμηση άλλων, συνιστούν οπτικές απεικονίσεις που διαμορφώνουν τη μορφή του ποιήματος και ενσωματώνονται στον ποιητικό λόγο ως αναπόσπαστα στοιχεία της ποιητικής και αισθητικής θεωρίας του ποιητή.

Υπό αυτή την έννοια, το ποίημα ενιά (9) από τη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), στο οποίο οι στίχοι σχηματίζουν την εικόνα μιας σκάλας, αποτελεί μια ξεκάθαρη οπτική επιλογή που συνδέεται ιδεολογικά με την αντίληψη της κατασκευαστικής διαδικασίας του γραφόμενου ποιητικού λόγου («χτισμένη σκάλα»). Το ποίημα χτίζεται με υλικά τις λέξεις, οι οποίες αυξάνονται βαθμιαία ανά στίχο-σκαλοπάτι (3,4,7,9,10 από την κορυφή προς τη βάση), όπως αυξάνεται και το πλάτος του σκαλιού μιας σκάλας, από το ψηλότερο σκαλί προς το χαμηλότερο:

Αυτό το ποίημα

Είναι μια χτισμένη σκάλα

–Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα–

Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή

Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που ανατέλλει.

(ΠΜΠ-Α 125)

---

678 Πυλαρινός, 2021: 487-493, Μάλλη, 2023: 69-82.

Στο ποίημα «Μεταμόρφωση» ο δεύτερος, ο τρίτος και ο τέταρτος στίχος μπορούν να ιδωθούν ως τα κλαριά δέντρου και οι επόμενοι τρεις ως ο κορμός του, ενώ, παράλληλα, οι μικρότεροι σε έκταση (αριθμό λέξεων) τρεις τελευταίοι στίχοι υποβάλλουν οπτικά την εικόνα απορροής του νερού:

Κάποτε θα πάψω να μιλώ.

Τα χέρια μου θα γίνουνε κλαριά  
Τα μάτια μου θα γίνουνε λυχνάρια  
Οι σκέψεις μου θα γίνουνε φτερά  
Το στόμα μου α το στόμα μου  
    Θα πλημμυρίσει  
    Θα μουσκέψει  
    Τα ποιήματα.

(ΣΕ-Α 102)

Στο ποίημα «Λεξιμαγείες», στο οποίο «Η Άννα εκπλήσσεται», το στοιχείο της έκπληξης, ως χρονική στιγμή μετά το «Α!» λαμβάνει οπτικά τη μορφή διπλού διάκενου:

Μέσα στο ρήμα *ανάβω*  
Η Άννα εκπλήσσεται:  
Α!

(Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών [...])

(ΣΕ-Α 107)

Στο ίδιο ποίημα οι σπασμένοι σε ημιστίχια στίχοι εμφανίζουν στο ενδιάμεσο μεγάλο κενό και περασιά δεξιά, δηλαδή στοίχιση της στροφής στη δεξιά πλευρά της σελίδας, επιλογή που εξυπηρετεί την καλύτερη ακουστική που προσφέρουν οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι, σαν το δεξί μέρος της σελίδας να λειτουργεί ως τοίχος πάνω στον οποίο «χτυπάει» ο ήχος της τελευταίας συλλαβής και παράγεται ηχώ. Το

στοιχείο αυτό διαπιστώνεται στα περισσότερα ομοιοκατάληκτα ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη:

Λιώνω τις λέξεις με το κουτάλι  
Φτύνω τη μία ρουφώ την άλλη.  
Σπάζουνε τ' άστρα τους έξω απ' τον Ταύρο  
Κι όλα χοχλάζουνε στο άγιο μαύρο.

(ΣΕ-Α 107)

Στο ποίημα επτά (7), από τη συλλογή *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), η απόκρημη ακτή του ποιήματος εικονοποιείται με τον τελευταίο στίχο να εξέχει, δημιουργώντας την εικόνα και την έννοια του γκρεμού:

Στην απόκρημη ακτή  
αυτού του ποιήματος.

(ΠΜΠ-Α 123)

Ομοίως, στο ποίημα δεκατρία (13) της ίδιας συλλογής, η έννοια της πτώσης των σκευών από το ουράνιο περίβλημα αισθητοποιείται με την δεξιά στοίχιση του τελευταίου στίχου, η οπτική αυτονόμηση του οποίου αποδίδει εικονοποιητικά την πτώση στο κενό:

Τη νύχτα έβλεπε στον ύπνο του ένα στίχο  
Που νά ψηλώνει ατέλειωτα.  
Τρυπώντας το ουράνιο περίβλημα  
Αρχίζανε να πέφτουν

τα υπερκόσμια σκεύη.

(ΠΜΠ-Α 129)

Στο ποίημα (14) η στιχική διάταξη αποδίδει την έννοια του σύννεφου που «Αιωρείται στον αέρα», εικονοποιητική αποτύπωση που παραπέμπει στην έννοια του προσυγγραφικού σταδίου, όταν το ποίημα είναι ένα νεφέλωμα, ένα «σύννεφο»,

με την έννοια του συγκεχυμένου που δεν έχει λάβει ακόμη οριστική μορφή (βλ. και την ενότητα ««Οριστικοί» ορισμοί του ποιήματος»). Ομοίως, με δεξιά στοίχιση του τελευταίου στίχου αναδεικνύεται οπτικά η πτώση της βροχής που προσδοκάται:

Ένα σύννεφο ποίημα

Αιωρείται στον αέρα.

Ελάτε να χορέψουμε γυμνοί –

Μήπως βρέξει

σ' αυτή τη σελίδα.

(ΠΜΠ-Α 130)

Στο ποίημα «Ποτάμι ποίημα» ο τελευταίος στίχος «πνίγεται» στο λευκό της σελίδας και προβάλλει σαν ναυαγός έξω από το κυρίως σώμα του ποιήματος, ενώ η απομάκρυνση αυτή δηλώνεται με διπλό διάστιχο:

Μας τα 'παν, τα ξανάπαν, σαν το αυτονόητο

Να είχε χρείαν ερμηνείας. Αλλά το ποίημα

Είναι ποτάμι από δάκρυα ξένα.

Παιδί που αντρώθηκε

Συχνά το βλέπω να γυρνάει προς την πηγούλα του.

Κι όταν φουσκώνει

Απ' την πολλήν αγάπη,

Πνίγει.

(ΣΑΠ-Α 231)

Στο διαδραστικό ποίημα «ε ά», τα ράμφη της χελιδόνας, του λέλεκα και του πελεκάνου χώνονται στο χώμα, σε μια εναγώνια προσπάθεια των πουλιών να βρουν τα γράμματα που λείπουν, ώστε να μπορέσουν να πετάξουν. Στο ποίημα απεικονίζονται με την ελάττωση των συλλαβών στους τελευταίους στίχους, επιλογή που αναδεικνύει οπτικά την εικόνα του «μυτερού», ενώ η απογείωση, που



προσδοκάται και προϋποθέτει έναν ευρύ «αεροδιάδρομο», εμφανίζεται με διπλό διάκενο πριν τον καταληκτικό στίχο («Για ν' απογειωθούν»):

Η χελιδόνα  
Ο λέλεκας  
Ο πελεκάνος  
Σέρνονται  
Ή με κοντά πηδηματάκια  
Χώνουνε  
Το ράμφος τους  
Το ρύγχος τους  
Στο χώμα  
Ψάχνοντας  
Σαν τρελαμένα  
Μήπως βρουν  
Το φι  
Το ταυ  
Το ρω

Για ν' απογειωθούν.

(ΤτΤ-Α 376)

Στο ποίημα «Πρόλογος ή επίλογος», οι δύο πρώτοι στίχοι παρουσιάζονται διαιρεμένοι σε ημιστίχια, τα οποία ξεχωρίζουν με τριπλό κενό, στοιχείο που σηματοδοτεί το «κενό» της μετάβασης από τη ζωή στον θάνατο και επιλέγεται ώστε να υπερτονιστεί το περιεχόμενο κυρίαρχο μήνυμα των στίχων, που είναι η ακηδία του θνητού μπρος στο γεγονός του θανάτου αλλά και η απουσία μνήμης όταν ο θάνατος συμβεί:<sup>679</sup>

---

679 Η αντίληψη αυτή απαντάται στον Επίκουρο, *Έπιστολή προς Μενοικέα*: «Τὸ φρικωδέστατον οὔν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδὴ περ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὦμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῆ, τόθ' ἡμεῖς οὐκ ἐσμέν. [Μτφρ: Το πιο φρικτό λοιπόν απ' όλα τα άσχημα

Όποιος μπαίνει στον θάνατο δεν μιλάει πια γι' αυτόν  
Κι όποιος ζει τη ζωή την ξεχνάει για πάντα.

(ΘΝΘ-Α 167)

Στο ποίημα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων», οι λέξεις που στερούνται ισχυρού περιεχομένου κρέμονται σαν μαραμμένα φύλλα στα χαρτιά και η έννοια της αιώρησης αποδίδεται με το ενδιάμεσο κενό των ημιστιχίων:

Κοίτα τις λέξεις πώς κρεμιούνται στα χαρτιά  
Σαν φύλλα αδύναμα που σκούριασαν σε δέντρο.

(ΤτΤ-Α 382)

Στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Η ομιλία», η γλώσσα, σε ρόλο λέαινας και λύγγα, κατασπαράσσει τις λέξεις σαν να είναι ωμή λεία. Το «αδυσώπητο» κυνήγι και η προσπάθεια της «λείας» να ξεφύγει, αποτυπώνεται στο χαρτί με την δεξιά στοίχιση του τελευταίου στίχου, ως απόπειρα απομάκρυνσης ή διαφυγής του θηράματος από τον θύτη:

Γλώσσα που κρεουργεί  
Με νύχι λέαινας  
Και βουλιμία λυγγός  
Ενός ανήλεου κυνηγιού

την ωμή λεία.

(ΣΑΠ-Α 230)

Στο ποίημα «Η λεωφόρος», το άλμα του ποιήματος πάνω στο στήθος του ποιητή, για να φωλιάσει σαν μαύρη γάτα στην κλειστή του αγκαλιά, αποτυπώνεται

---

πράγματα, ο θάνατος, είναι για μας ένα τίποτε, ακριβώς γιατί όταν εμείς υπάρχουμε ο θάνατος δεν είναι κοντά μας, κι όταν πάλι έρθει ο θάνατος δίπλα μας, τότε πια δεν υπάρχουμε εμείς]. Βλ. *Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας* των Θ.Κ. Στεφανόπουλου, Στ. Τσιτσιρίδη, Λ. Αντζουλή, Γ. Κριτσέλη, (Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα).

με ένα αντίστοιχο «άλμα», δηλαδή την προβολή του στίχου προς τα δεξιά:

(Ίσως την ψυχή μου ίσως τον φόβο μου  
Ίσως την πλήξη ίσως την τρέλα  
Ίσως ακόμη αυτό το ποίημα  
Που αίλουρος πετάχτηκ' έξαφν' από τα θάμνα  
Πάνω στο στήθος μου).

(ΣΕ-Α 62)

Τέλος, στο αλληγορικό ποίημα «Η Αράχνη», η έννοια του κενού, στο οποίο ορμάει η αράχνη, αποτυπώνεται με εσοχή-κενό στα αριστερά του στίχου:

Εκείνη κάτι θα σκεφτότανε φαντάζομαι  
Γιατί όλο ανέβαινε τον σιχαμένο ιστό της  
Έμενε ακίνητη συσπώντας τις αρθρώσεις κι έπειτα  
Ακάθεκτη ορμούσε στο κενό.  
Μύγα ή ζωύφιο δεν πέρασε, όσο είδα.

(ΣΑΠ-Α 251)

Έβδομο Κεφάλαιο: Τα ποιήματα ποιητικής από τη σκοπιά του αναγνώστη

## 1. Θεωρητικές Επισημάνσεις

### 1. 1. Οι αναγνωστικές θεωρίες του 20ού αιώνα

Από τις αρχές της δεκαετίας του '70, και μετέπειτα, πολλαπλασιάστηκαν οι θεωρίες γύρω από το ζεύγος αναγνώστης-συγγραφέας. Μέχρι τότε η ερμηνεία ενός λογοτεχνικού έργου προϋπέθετε μια περιορισμένη σειρά ενεργειών, όπως την ανάλυση του περιεχομένου, της μορφής, των τεχνικών και των παραγόμενων ιδεών, ενέργειες που κατευθύνονταν αποκλειστικά στην πρόσληψη του κειμενικού «νοήματος» και αποτελούσαν ενεργήματα στεγαζόμενα κάτω από το κοινότοπο απόρημα «τι θέλει να πει ο συγγραφέας». Στο τριαδικό σχήμα συγγραφέας-κείμενο-αναγνώστης, ο τελευταίος, στα πρώιμα στάδια της Ιστορίας της σύγχρονης λογοτεχνίας, υπήρξε ο λιγότερο προνομιούχος, παρά το γεγονός ότι τα λογοτεχνικά κείμενα είναι διαδικασίες νοηματοδότησης που υλοποιούνται μόνο μέσα από την πράξη της ανάγνωσης. Η αναγωγή του αναγνώστη και της αναγνωστικής πράξης σε ρυθμιστικό παράγοντα της λογοτεχνικής διαδικασίας δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για τη διατύπωση και εφαρμογή νέων θεωριών.

Στη διεθνή βιβλιογραφία, ο όρος «αναγνωστική θεωρία»,<sup>680</sup> στις ποικίλες εκδοχές του, αναφέρεται σε ένα σύνολο θεωρητικών σχημάτων που εξετάζουν τη διαδικασία πρόσληψης του λογοτεχνικού κειμένου, αναγνωρίζουν τη διαδικασία της ανάγνωσης ως κίνησης δυναμικής και σύνθετης και, αναντίρρητα, συνέβαλαν αποφασιστικά στην άρση της αφάνειας του αναγνώστη, καθώς έστρεψαν την κριτική στους εναλλακτικούς τρόπους πρόσληψης του κειμενικού νοήματος. Σύμφωνα με τις νέες θεωρίες, ο αναγνώστης γίνεται «νοηματοδότης και συνδημιουργός του κειμένου»<sup>681</sup> ανακαλώντας εικόνες, ατομικές γνώσεις, αναγνωστικές και κοινωνικές μνήμες, προσωπικές αναμνήσεις, ψυχικές καταστάσεις.

---

680 Πρόκειται για την απόδοση στα ελληνικά του αγγλικού όρου «Reader Response Criticism» (ορισμένοι προτείνουν ακριβέστερη μετάφραση: «Κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης»). Με την πιο στενή του έννοια, ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει ένα σύνολο θεωριών και προσεγγίσεων της λογοτεχνίας, που αναπτύχθηκε κυρίως στον αμερικανικό χώρο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, με κοινό σημείο την έμφαση στην αναγνωστική διαδικασία και στον ρόλο που διαδραματίζει ο αναγνώστης στην ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου (Ζήρας, 2010: 93).

681 Καλογήρου, 2009: 70.

Ήδη από το 1953 ο Abrams στη μελέτη του *The mirror and the Lamp* παραλληλίζει το έργο τέχνης με το βιβλίο, και εστιάζεται σε τρία στοιχεία: στον συγγραφέα, στον αναγνώστη και στον σημαινόμενο κόσμο που κινείται δορυφορικά γύρω του. Η πραγματικότητα (universe), το αναγνωστικό κοινό (audience) και ο καλλιτέχνης (artist) συνιστούν τις γωνίες ενός νοητού τριγώνου, που το κέντρο του είναι η τέταρτη συνιστώσα, δηλαδή το κείμενο (work).<sup>682</sup> Το σχήμα αυτό, και οι σχέσεις αλληλεπίδρασης που ενσωματώνει, παραπέμπουν στην κλασική ρητορική που, από την αρχαιότητα έως και την Αναγέννηση, τόνισε τη μιμητική σχέση του έργου σε σχέση με την πραγματικότητα,<sup>683</sup> ενώ η νεοκλασική περίοδος υπήρξε περισσότερο πραγματιστική μελετώντας την επίδραση του έργου πάνω στο αναγνωστικό κοινό.<sup>684</sup>

Για τον Immanuel Kant, τον πρώτο θεωρητικό της σύγχρονης δυτικής αισθητικής, ένα λογοτεχνικό έργο είναι αισθητικό αντικείμενο, διότι, καθώς οι άλλες λειτουργίες περιορίζονται ή αναστέλλονται, υποχρεώνει τους αναγνώστες να εξετάσουν την αλληλενέργεια μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου. Τα αισθητικά αντικείμενα, για τον Kant και άλλους θεωρητικούς, έχουν «προθετικότητα χωρίς πρόθεση». Καταρχάς, υπάρχει προθετικότητα στην κατασκευή τους: είναι έτσι κατασκευασμένα, ώστε τα συστατικά μέρη τους να λειτουργούν από κοινού προς κάποιο σκοπό. Όμως ο σκοπός είναι το έργο τέχνης αυτό καθαυτό, η απόλαυση που ενυπάρχει στο έργο, ή η απόλαυση που προκαλεί το έργο, και όχι κάποιος εξωτερικός στόχος. Στην πράξη, αυτό σημαίνει ότι, όταν εξετάζεται ένα κείμενο ως λογοτεχνικό, διερευνάται η συμβολή των μερών του στο αποτέλεσμα του συνόλου.<sup>685</sup> Η αυτόνομη αυτοϋποστηριζόμενη οντότητα του λογοτεχνικού κειμένου, βασισμένη στις εσωτερικές σχέσεις των μερών του, αποτέλεσε τη βασική θεωρητική πλαισίωση της Νέας Κριτικής, η οποία διακήρυξε την αυτονομία του λογοτεχνικού κειμένου ως μεταβλητή “*ceteris paribus*”, θεώρησε το κείμενο ως τεκμήριο, το οποίο μπορεί να αναλυθεί από τις δυνάμεις που το παρήγαγαν ή ως μια αυτόνομη δύναμη, ενώ τονίστηκε ότι τα λογοτεχνικά κείμενα δεν πρέπει να εκλαμβάνονται ως μέρος του συγκειμένου από το οποίο

---

682 (Benton 1999: 82 στο Παπαντωνάκης 2009: 272).

683 Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*: κεφ. 1-3, 1447 a 13-1448 b 3.

684 Τζιόβας, 1987: 223-4.

685 Culler, 2000: 43.

προέρχονται.<sup>686</sup> Για το τελευταίο, ο Ellis υποστήριξε ότι η χρήση του συγκεκριμένου εκμηδενίζει τη λογοτεχνικότητα και δημιουργεί μια μορφή διαστρεβλωμένης λογοτεχνίας, ενώ περιέγραψε τρία στάδια της πορείας του λογοτεχνικού κειμένου: το έργο πρώτα παράγεται μέσα στο συγκεκριμένο του δημιουργού του, στη συνέχεια προσφέρεται για χρήση ως λογοτεχνία και, τέλος, γίνεται αποδεκτό ως τέτοια. Στο τελευταίο στάδιο η κοινωνία μετατρέπει το κείμενο σε λογοτεχνικό. Η βιογραφική προσέγγιση επαναφέρει το κείμενο στο προηγούμενο καθεστώς του και αναστρέφει τη διαδικασία μετατροπής του σε λογοτεχνικό κείμενο. Στο κείμενό του «The Relevant Context of A Literary Text» ο Ellis προσφέρει ένα εναργές επιχειρήμα που στηρίζει την άποψή του για την άρση της λογοτεχνικότητας του κειμένου όταν αυτό ερμηνεύεται υπό το φως του συγκεκριμένου. Γράφει:

Ας υποθέσουμε, για παράδειγμα, ότι η διαδικασία σύνθεσης ενός ποιήματος είχε ως αφετηριακό σημείο μια εμπειρία που βίωσε ο ίδιος ο δημιουργός. Μεγάλο μέρος της αρχικής κατάστασης δεν έχει συμπεριληφθεί στο κείμενο, ενώ μπορεί να έχουν προστεθεί λεπτομέρειες ή να έχει δοθεί έμφαση σε στοιχεία που δεν υπήρχαν στην αρχική κατάσταση. Σε αυτή την περίπτωση υπάρχουν στο κείμενο περισσότερα και συγχρόνως λιγότερα στοιχεία από ό,τι στην αρχική κατάσταση, ενώ ο αντίκτυπος του κειμένου είναι διαφορετικός από εκείνον της αρχικής κατάστασης, στον βαθμό που έχουν συμβεί αυτές οι αλλαγές. Η αποκατάσταση κάθε στοιχείου ενός έργου, που υπήρχε στην αρχική κατάσταση, συνιστά επί της ουσίας αντιστροφή της διαδικασίας σύνθεσής του. [...] Όταν γνωρίζουμε περισσότερα, επαναφέρουμε στο έργο ό,τι έχει αποκλειστεί από αυτό. Δεν πρόκειται για τίποτα άλλο παρά για καταστροφή της λογοτεχνικής δομής.<sup>687</sup>

Μέσα στο πνεύμα των συντελούμενων αλλαγών στον χώρο της λογοτεχνίας κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 διατυπώνεται η θεωρία της Κριτικής της

---

686 Τζιόβας, 1987: 223-4, Brooks, 1951: 50.

687 Βλ. Ellis, 1974: 61-62 στο Newton, 1997: 59-64.

αναγνωστικής ανταπόκρισης (Reader Response Criticism),<sup>688</sup> η οποία αρχίζει να ακμάζει στην Αμερική, καθώς εκδόθηκαν μελέτες που έδωσαν προτεραιότητα στον αναγνώστη αμφισβητώντας την αυτονομία και αυτοδυναμία του λογοτεχνικού κειμένου. Για τη θεωρία της αισθητικής της πρόσληψης (Reception Theory) και της κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης (Reader Response Criticism), η διαδικασία της ανάγνωσης είναι πάντα μια «δυναμική διαδικασία, μια σύνθετη κίνηση και ένα ξεδίπλωμα μέσα στον χρόνο»,<sup>689</sup> ενώ ταυτόχρονα συντελείται σε πολλά επίπεδα, διότι το κείμενο έχει «φόντο» και «προσκήνιο», διαφορετικές αφηγηματικές οπτικές, εναλλακτικά στρώματα νοήματος, ανάμεσα στα οποία ο αναγνώστης κινείται διαρκώς.

Πρωτοπόρος της θεωρίας της πρόσληψης θεωρείται κατά τους μελετητές η L. M. Rosenblatt, η οποία ήδη από τη δεκαετία του 1930 κάνει λόγο για τη συναλλακτική (transactional) σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη, δίδοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον αναγνώστη και διακρίνοντας δύο μορφές ανάγνωσης: την αισθητική (aesthetic) και τη μη αισθητική (efferent).<sup>690</sup> Με τη θεωρία της πρόσληψης και ανταπόκρισης συντάσσονται (με μικρές μεταξύ τους διαφοροποιήσεις) πολλοί σύγχρονοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας, όπως ο S. Fish και ο J. Culler, οι οποίοι υποστήριξαν την έννοια της «λογοτεχνικής επάρκειας», σύμφωνα με την οποία ο αναγνώστης, για να συμμετέχει στη διαδικασία της λογοτεχνικής επικοινωνίας, πρέπει να κατέχει τις γλωσσικές συμβάσεις και τους κανόνες του λογοτεχνικού λόγου.<sup>691</sup>

Ο Eco αποδίδει τη σημαντική άνθηση των θεωριών αυτών είτε σ' ένα καθεστώς αντίδρασης στην ακαμψία των στρουκτουραλιστικών μεθοδολογιών, οι οποίες αξίωναν ότι το έργο τέχνης, ή το κείμενο, μπορεί να διερευνηθεί ως γλωσσικό αντικείμενο, είτε στη δυσκαμψία ορισμένων αγγλοσαξονικών φορμαλιστικών σημασιολογιών που αξίωναν να κάνουν αφαίρεση κάθε περίπτωσης

---

688 Ο όρος δεν περιγράφει μια συγκεκριμένη κριτική θεωρία, αλλά την εστίαση στη διαδικασία της ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου, εστίαση κοινή σε πολλές από τις κριτικές τάσεις που επικράτησαν σε Αμερική και Ευρώπη από τη δεκαετία του 1960 και μετά (Abrams, 2007: 191).

689 Βλ. Ήγκλετον, 1996: 125.

690 Βλ. Αριστοδήμου-Ιακωβίδου, 2013: 34.

691 Βλ. Τζιόβας, 1987: 230-231.



ή συγκεκριμένου, αλλά και στον εμπειρισμό μερικών κοινωνιολογικών προσεγγίσεων.<sup>692</sup>

Οι τάσεις που διατυπώθηκαν σχετικά με τον ρόλο του αναγνώστη και του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνει το λογοτεχνικό κείμενο είναι ποικίλες. Για παράδειγμα, ο Αμερικανός κριτικός S. Fish αρχικά ισχυριζόταν ότι περιγράφει μια καθολική μέθοδο για την επαρκή ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων. Στα μεταγενέστερα κείμενά του, εντούτοις, εισήγαγε την έννοια των ερμηνευτικών κοινοτήτων (interpretive communities), τα μέλη των οποίων μοιράζονταν μια συγκεκριμένη αναγνωστική «στρατηγική» ή «ένα σύνολο κοινοτικών υποθέσεων».<sup>693</sup> Αυτό που έχει ενδιαφέρον στη θεωρία του S. Fish είναι η έννοια της «κατασκευής», καθώς θεωρεί ότι ο αναγνώστης κατασκευάζει τη λογοτεχνία, γιατί ένα κείμενο, όταν το διαβάσουν περισσότεροι, του ενός, αναγνώστες, θα το προσλάβουν διαφορετικά, λόγω της διαφορετικής κουλτούρας τους, ενώ συμπληρώνει ότι ενδέχεται, εάν ο ίδιος αναγνώστης το διαβάσει δεύτερη ή τρίτη φορά, επειδή οι συνθήκες αλλάζουν, να το προσλάβει και εκείνος διαφορετικά.<sup>694</sup>

Ο Culler, από την άλλη πλευρά, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την έννοια της σύμβασης αναφερόμενος στην ερμηνευτική στρατηγική μιας κοινότητας, στοιχείο που εύλογα συνδέει τη θεωρία του με τη θεωρία του J. Fish. Έτσι, αφενός αποδυναμώνεται η αντικειμενικότητα του κειμένου, αφού η κοινότητα είναι εκείνη που «αποφασίζει» για τους τρόπους προσέγγισής του, και, αφετέρου, περιορίζεται αισθητά η υποκειμενικότητα του αναγνώστη, αφού δεν λειτουργεί αυτόνομα αλλά ως μέλος μιας κοινότητας, τις συμβάσεις της οποίας ακολουθεί.<sup>695</sup>

Ο Γερμανός Wolfgang Iser, εκπρόσωπος της σχολής της αισθητικής πρόσληψης της Κωνσταντίας (Κωνσταντζας), θεώρησε ότι ο αναγνώστης δεν ανακαλύπτει το νόημα του λογοτεχνικού κειμένου, αλλά το παράγει μέσω της προβολής της ατομικής του συνείδησης.<sup>696</sup> Προϋπόθεση για την παραπάνω διεργασία παραγωγής, όπως σχολιάζει ο Terry Eagleton, θεωρεί τη διαλλακτικότητα. Συγκεκριμένα, καταθέτει την άποψη ότι «η θεωρία της

---

692 Βλ. Eco, 1993:31.

693 Βλ. Abrams, 2007: 195.

694 Βλ. Παπαντωνάκης, 2009: 274.

695 Βλ. Πολίτης, 2003: 31.

696 Βλ. Φρυδάκη, 2003: 166.

πρόσληψης του Iser βασίζεται στη φιλελεύθερη ουμανιστική ιδεολογία, με την έννοια ότι ο αναγνώστης οφείλει να είναι διαλλακτικός και δεκτικός στις νέες ιδέες και έτοιμος να τις τροποποιήσει». Ωστόσο το σημείο αναφοράς της θεωρίας του Iser που σχετίζεται με την πρόσληψη του νοήματος του λογοτεχνικού κειμένου είναι η έννοια των «κενών», των απροσδιόριστων δηλαδή σημείων του κειμένου που ωθούν συχνά τον αναγνώστη να τα εξοβελίσει. Προβαίνοντας σε μια αξιολογική αποτίμηση του έργου του Iser, ο Eagleton σημειώνει ότι είναι μοντέλο κατά βάση λειτουργικό, καθώς τα κενά μέρη του λογοτεχνικού κειμένου πρέπει να προσαρμόζονται στο σύνολο από τον αναγνώστη κατά τρόπο που να προσδίδουν εσωτερική αλληλουχία.<sup>697</sup>

Ο έτερος σημαντικός εκπρόσωπος της σχολής της Κωνσταντίας είναι ο Jauss, ο οποίος αποτέλεσε το δεύτερο μέλος –μαζί με τον Iser– των «Διόσκουρων» της θεωρίας της πρόσληψης. Το 1967 ο Jauss έδωσε την εναρκτήρια διάλεξή του στο πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας με τίτλο «Τι είναι λογοτεχνική Ιστορία και γιατί τη σπουδάζουμε». Συνοπτικά, η πρότασή του για τον τρόπο προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου κινείται ανάμεσα στον Μαρξισμό και στον Στρουκτουραλισμό. Θεωρούσε ότι η πρόσληψη του κειμένου αποτελεί τμήμα του ευρύτερου συνεκτικού γίνεσθαι και ότι ο ιστορικός της λογοτεχνικής πρόσληψης καλείται να επανεξετάζει διαρκώς τα έργα του κανόνα στο φως της αλληλενέργειάς τους με τις τρέχουσες συνθήκες. Επανεισάγοντας την έννοια του ορίζοντα του Gadamer, ο Jauss συλλαμβάνει τη λογοτεχνική εξέλιξη βασιζόμενος στην αντιληπτική έννοια της *ανοικείωσης*, που αντλεί από τους ρώσους φορμαλιστές.<sup>698</sup> Για τον Jauss η ανάγνωση είναι μια διαρκής αλληλεπίδραση ανάμεσα στις προσδοκίες που δημιουργεί το κείμενο και στα βιώματα που ανακαλεί στη μνήμη του ο αναγνώστης. Έτσι, ο αναγνώστης παύει να περιορίζεται στον παθητικό του ρόλο και μετασηματίζεται σε νοηματοδότη του κειμένου. Επιχειρώντας μια αποτίμηση των δύο θεωριών θα λέγαμε ότι ο Jauss ασχολήθηκε με τον μακρόκοσμο της πρόσληψης του κειμένου, ενώ ο Iser με τον μικρόκοσμο της ανταπόκρισης του κειμένου.

---

697 Βλ. Ήγκλετον, 1996: 128-131.

698 Βλ. Ναούμ, 2017: 8.

Μια άλλη διάσταση στη θεωρία πρόσληψης της ανάγνωσης δίνει ο γάλλος R. Barthes, ο οποίος θεωρείται ένας από τους βασικούς ανανεωτές της λογοτεχνικής σκέψης. Ο Barthes περιγράφει τη γλώσσα ως ένα καταπιεστικό σύστημα, τη λογοτεχνία ως επανάσταση εναντίον της γλώσσας και τη σημειολογία ως μια δημιουργική δραστηριότητα. Στο βιβλίο του *Le plaisir du Texte* (1975) μίλησε για την απόλαυση του κειμένου, η οποία προέρχεται από τη διαδικασία της ανάγνωσης, και για την ηδονή, η οποία προκύπτει από την αίσθηση της διάλυσης και της διακοπής. Στο διάσημο δοκίμιό του «Ο θάνατος του συγγραφέα»<sup>699</sup> θα μιλήσει για τη «βασιλεία» του συγγραφέα σε όλη τη διάρκεια της λογοτεχνικής Ιστορίας, ενώ θα υπογραμμίσει ότι η «γλώσσα» είναι εκείνη που μιλά και όχι ο συγγραφέας. Για τη δυναμική παρουσία του αναγνώστη μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο θα γράψει:

Ένα κείμενο είναι καμωμένο από πολλαπλές γραφές, προερχόμενες από κάμποσες κουλτούρες [...]. Ο αναγνώστης είναι ο χώρος ακριβώς όπου εγγράφονται –χωρίς καμιά τους να χάνεται– όλες οι αναφορές από τις οποίες είναι φτιαγμένη μία γραφή. Η ενότητα δεν βρίσκεται στην προέλευσή του αλλά στον προορισμό του. Όμως αυτός ο προορισμός δεν μπορεί πια να είναι προσωπικός. Ο αναγνώστης είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία. Είναι μόνο αυτός ο κάποιος ο οποίος κρατά συναθροισμένα στο ίδιο πεδίο όλα τα ίχνη από τα οποία έχει συγκροτηθεί το γραπτό.<sup>700</sup>

Εκτός από τους εκπροσώπους της θεωρίας της αναγνωστικής πρόσληψης, που αναφέρθηκαν προηγουμένως, και άλλοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας διατύπωσαν σχετικές θεωρίες, όπως οι Αμερικανοί J. Langer, A. Applebee, R. Probst, ωστόσο η παράθεση των απόψεών τους θα αποτελούσε εκτροπή από τον συγγραφικό πυρήνα της διδακτορικής εργασίας. Είναι εμφανές ωστόσο, από όλα τα παραπάνω, ότι στον τομέα της λογοτεχνικής θεωρίας λείπει η ομοιογένεια, καθώς συνυπάρχουν διαφορετικές τάσεις και κατηγορίες.

---

699 Ο Barthes (2007: 138) στο δοκίμιό του τονίζει την τυραννία και τη «βασιλεία» του συγγραφέα σε όλη τη διάρκεια της λογοτεχνικής Ιστορίας, καθώς η ερμηνεία του έργου γινόταν πάντα από την πλευρά εκείνου που το έχει γράψει. Έχοντας ερευνήσει το έργο του Mallarmé, ο Barthes διαπιστώνει ότι ήταν ο πρώτος που κατήγγειλε τον συγγραφέα, τον οδήγησε στο «θάνατο» προς όφελος της γραφής, δίνοντας στον αναγνώστη τη δική του θέση.

700 Βλ. Barthes, ό.π., σ. 143.

## 1. 2. Η τυπολογία της αναγνωστικής ανταπόκρισης

Το 1980 η Susan Suleiman (1980), με το βιβλίο της *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, συλλογή δοκιμίων σχετικά με τον ρόλο του αναγνώστη, προσπαθώντας να οργανώσει το τεράστιο τοπίο της επικεντρωμένης στον αναγνώστη κριτικής, διακρίνει έξι προσεγγίσεις-τάσεις που σχετίζονται με την αναγνωστική πρόσληψη: τη ρητορική, τη σημειωτική-στρουκτουραλιστική, την κοινωνιολογική-ιστορική, την ερμηνευτική, τη φαινομενολογική, την υποκειμενική-ψυχαναλυτική.<sup>701</sup> Η διατύπωση της τυπολογίας αυτής για τη συνολική θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης κρίθηκε ιδιαίτερα σημαντική, καθώς ταξινόμησε σε κατηγορίες τις παραπάνω τάσεις και έδωσε τη δυνατότητα μιας σφαιρικής θεώρησής τους. Ιδιαίτερα, σε ό,τι αφορά τη ρητορική εκδοχή (rhetorical approach), θεμελιώδης αρχή της είναι η άποψη ότι η έννοια της ρητορικής εμπεριέχεται σε κάθε μορφή επικοινωνίας, εκεί όπου υπάρχει πομπός, μήνυμα και δέκτης, ενώ υπογραμμίζει ότι το προτεινόμενο από την ίδια μοντέλο αποτελεί εξέλιξη του πιο σύνθετου μοντέλου που προτάθηκε από τον Roman Jakobson, το οποίο αναγνώριζε έξι παράγοντες που εμπλέκονται σε ένα ομιλιακό γεγονός.<sup>702</sup>

## 1. 3. Ο υπονοούμενος (ή νοητός) αναγνώστης του Wayne Booth

Σύμφωνα με τον Τζιόβα, η ρητορική εκδοχή της αναγνωστικής ανταπόκρισης θυμίζει τη νεοκλασική τάση της κριτικής και την ενασχόλησή της με τις ηθικές συνέπειες της λογοτεχνίας για τον αναγνώστη, αλλά και την επιδεξιότητα του συγγραφέα να τις ρυθμίζει και να τις ελέγχει.<sup>703</sup> Με αφετηρία την παραπάνω παραδοχή, το ενδιαφέρον της ρητορικής εκδοχής εστιάζεται στο ηθικό και ιδεολογικό περιεχόμενο του κειμένου, όχι στο μήνυμα αυτό καθαυτό που το κείμενο εκπέμπει, αλλά κυρίως στις συνέπειες που έχει αυτό το μήνυμα πάνω στον αναγνώστη.<sup>704</sup> Πομπός λοιπόν είναι ο συγγραφέας, και δέκτης ο αναγνώστης. Ο

---

701 Βλ. Suleiman, 1980: 7.

702 Βλ. Suleiman, ό.π..

703 Βλ. Τζιόβας, 1987: 232.

704 Βλ. Πολίτης, 2003: 28.

πρώτος κωδικοποιεί και ο δεύτερος αποκωδικοποιεί.<sup>705</sup> Η Suleiman τονίζει ότι η μετάδοση και η λήψη οποιουδήποτε μηνύματος εξαρτάται από την παρουσία ενός ή περισσότερων κοινόχρηστων κωδίκων επικοινωνίας μεταξύ αποστολέα και δέκτη. Παράλληλα, αναγνωρίζεται ότι η διαδικασία αποκωδικοποίησης του μηνύματος που στέλνει ο πομπός στον δέκτη, δηλαδή στον αναγνώστη, περικλείει μία και μόνη δυσκολία: «την πρόθεση του συγγραφέα για επίτευξη αμφισημίας».<sup>706</sup> Η ίδια θεωρεί ως υποδειγματικό εκπρόσωπο της ρητορικής αναγνωστικής κριτικής τον Wayne Booth και παραθέτει αναλυτικά τις θεωρητικές του απόψεις, όπως αυτές παρουσιάστηκαν στο βιβλίο του *The rhetoric of fiction* (1961),<sup>707</sup> όπου ο Booth υποστήριξε την άποψη ότι κάθε αφήγηση είναι μια μορφή ρητορικής, ενώ απέδωσε τις αξίες και τις απόψεις που καθορίζουν το νόημα ενός κειμένου στον «υπονοούμενο (ή νοητό) συγγραφέα» (implied author), το δεύτερο εγώ του υπαρκτού συγγραφέα, που συχνά υπερτερεί σε διάνοια και ηθική των πραγματικών ανθρώπων, ή και του συγγραφέα, η οπτασία του οποίου στοιχειοθετείται στην πορεία της ανάγνωσης από τον «υπονοούμενο (ή νοητό) αναγνώστη» (implied reader). Η D. Shen θα κάνει λόγο για Νεοαριστοτελική ρητορική θεωρία, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως από τη δεύτερη και τρίτη γενιά της Κριτικής Σχολής του Σικάγο και παρατηρεί ότι και οι τρεις γενιές των Νεοαριστοτελικών επικεντρώνονται στην ανάλυση της μορφής των λογοτεχνικών κειμένων, παραγκωνίζοντας το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας τους. Ωστόσο, παρά τις διακηρύξεις, οι δύο τελευταίες γενιές της Σχολής του Σικάγο αποδέχονται τον ενεργό ρόλο του συγγραφέα-πομπού υπό τον όρο «υπονοούμενος συγγραφέας» και του αναγνώστη-δέκτη υπό τον όρο «υπονοούμενος αναγνώστης», στοιχείο που μαρτυρά ταυτόχρονα και αόρατη αλλά και σιωπηρή αποδοχή της σημασίας που διαδραματίζει το ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου παράγεται το λογοτεχνικό προϊόν.<sup>708</sup>

Ο Booth στο έργο του *The Rhetoric of Fiction* έδωσε έμφαση στους ρητορικούς στόχους του υπονοούμενου συγγραφέα, ο οποίος προβαίνει στις

---

705 Βλ. Τζιόβας, ό.π., σ. 234.

706 Μελενικιώτου, 2008: 16.

707 Βλ. Suleiman, ό.π., σ. 8.

708 Βλ. Shen, 2013:140. Και οι τρεις γενιές Νεοαριστοτελικών επικεντρώνονται στα κειμενικά χαρακτηριστικά, ενώ υποσκελίζουν το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας: η πρώτη γενιά εστιάζει στην Ποιητική (δηλαδή στο κείμενο) και οι δύο επόμενες γενιές στη Ρητορική (δηλαδή στην επικοινωνία συγγραφέα και αναγνώστη). Για τον παραπάνω ισχυρισμό βλ. Shen, 2013: 140.

κατάλληλες κειμενικές επιλογές έχοντας κατά νού έναν συγκεκριμένο τύπο αναγνώστη. Ο Booth ορίζει αυτόν τον τύπο αναγνώστη ως υπονοούμενο (implied reader), ενώ στο επίμετρο της δεύτερης έκδοσης του *The Rhetoric of Fiction*<sup>709</sup> ο Booth υιοθετεί τη διάκριση του Rabinowitz<sup>710</sup> ανάμεσα στο συγγραφικό αναγνωστικό κοινό (authorial audience), το οποίο αντιστοιχεί στον υπονοούμενο αναγνώστη, στο αφηγηματικό αναγνωστικό κοινό (narrative audience), που αντιστοιχεί στον αποδέκτη της αφήγησης, ο οποίος πιστεύει ότι τα γεγονότα είναι αληθινά, και στο πραγματικό αναγνωστικό κοινό (flesh-and-blood audience), που αντιστοιχεί στον πραγματικό αναγνώστη.<sup>711</sup>

Εκτός όμως από τις παραπάνω κατατάξεις, κάθε αναγνώστης, για να καταλάβει και να εκτιμήσει ένα λογοτεχνικό κείμενο όταν το διαβάζει, πρέπει να αποδεχτεί να παίξει τον ρόλο του «νοητού αναγνώστη». Η Suleiman παραθέτει αυτολεξεί την άποψη του Booth για την πετυχημένη ανάγνωση ενός κειμένου:

Ανεξάρτητα από τις πραγματικές μου πεποιθήσεις και πρακτικές, υποτάσσω το μυαλό και την καρδιά μου στο βιβλίο, αν θέλω να το απολαύσω πλήρως. Ο συγγραφέας παριστάνει τον αναγνώστη του, καθώς υποδύεται τον δεύτερο εαυτό του, και η πιο πετυχημένη ανάγνωση είναι αυτή στην οποία ο δημιουργός, ο συγγραφέας και ο αναγνώστης μπορούν να βρεθούν σε πλήρη συμφωνία.<sup>712</sup>

Ωστόσο, αυτή η συμμόρφωση δεν είναι πάντα επιτυχής. Ο W. Booth παραδέχεται πως αυτό δεν μπορεί να συμβεί σε ορισμένα κείμενα «απεριόριστα αμφίσημα», δίνοντας ως παράδειγμα τα κείμενα του Beckett, καθώς διακρίνει σε αυτά κάποιο μελαγχολικό νιχιλισμό.<sup>713</sup> Για τον Booth, η επιτυχημένη συνύπαρξη του «νοητού» συγγραφέα και του «νοητού αναγνώστη» εξασφαλίζεται από ένα επικοινωνιακό σχήμα, όπως αυτό που προτείνει ο Jakobson. Ο συγγραφέας κωδικοποιεί το μήνυμα με τη μορφή κειμενικών σημείων, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να

---

709 Βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 428-431.

710 Rabinowitz, 1977: 126-143.

711 Κόνια, 2016: 25.

712 Suleiman, ό.π., σ. 9.

713 Ό.π..

αποκωδικοποιήσει. Αυτό στο οποίο εστιάζει η ρητορική θεωρία είναι ο τρόπος μορφοποίησης και εκφοράς αυτών των κωδικοποιημένων μηνυμάτων.<sup>714</sup>

#### 1. 4. Ο υπονοούμενος (ή νοητός) αναγνώστης του Wolfgang Iser

Ο Iser, ακολουθώντας τις απόψεις του Ingarden,<sup>715</sup> περιγράφει τη διαδικασία της ανάγνωσης διατυπώνοντας τον τύπο του υπονοούμενου ή νοητού αναγνώστη (implied reader), ο οποίος ορίζεται ως κειμενική οντότητα (θέση), αλλά και ως διαδικασία παραγωγής νοήματος (ρόλος).<sup>716</sup> Ο αναγνώστης, για τον Iser, δεν είναι ελεύθερος αλλά υφίσταται ενδοκειμενικούς περιορισμούς και ορίζεται από ένα δίκτυο δομών που τον «προσκαλούν» να προσλάβει το κείμενο με έναν ορισμένο τρόπο, άρα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο νοητός αναγνώστης λειτουργεί ως ενδοκειμενικός πομπός, ενώ ο πραγματικός αναγνώστης έχει ένα διπλό καθήκον: να προσέξει τις δομές που συνιστούν τον νοητό αναγνώστη και να ολοκληρώσει την πραγμάτωση του κειμένου. Και η πραγμάτωση του κειμένου είναι η συμπλήρωση των χασμάτων και των κενών του κειμένου.<sup>717</sup>

#### 1. 5. Ο αναμενόμενος αναγνώστης

Σύμφωνα με τον Hawthorn,<sup>718</sup> η έννοια του «αναμενόμενου αναγνώστη» αποτελεί εννοιολογική αφαίρεση δημιουργημένη για να δηλώσει την αίσθηση ενός συγγραφέα για τον αναγνώστη που περιμένει να διαβάσει το έργο του. Ο

---

714 Πολίτης, 2003: 29.

715 Ο Πολωνός R. Ingarden διατύπωσε την άποψη ότι στα κείμενα υπάρχουν χάσματα ή σημεία απροσδιοριστίας, και για τον λόγο αυτό κάθε λογοτεχνικό κείμενο συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται από τον αναγνώστη (Τζιόβας, 1987: 241).

716 Iser, 1978: 36.

717 Βλ. Τζιόβας, 1987: 243-4. Ένα εναργές παράδειγμα εφαρμογής της θεωρίας του Iser για τον υπονοούμενο αναγνώστη εντοπίζει η Οικονομίδου (2016: 67-87) στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, και συγκεκριμένα στο έργο του Ε. Τριβιζά *Τα 88 ντολμαδάκια*. Διαβάζοντας ο αναγνώστης το οπισθόφυλλο του βιβλίου (στοιχείο περικειμενικό) διαπιστώνει ότι ο συγγραφέας ζητάει από τον υποψήφιο αναγνώστη την ενεργητικότητά του («Εσύ αποφασίζεις»). Κατά συνέπεια, ο αναγνώστης του κειμένου οφείλει να είναι ενεργητικός, αποφασιστικός, οργανωτικός. Τα στοιχεία αυτά, ωστόσο, είναι δύσκολο να ταιριάζουν σ' ένα μικρό παιδί, άρα, όπως επισημαίνει η Οικονομίδου, ο εννοούμενος αναγνώστης είναι ο γονέας και όχι το παιδί, το οποίο σε αυτή την ηλικία δεν είναι εξοικειωμένο παρά μόνο με στεροτυπικές αφηγήσεις παραμυθιών.

<sup>718</sup> Βλ. Hawthorn, 1987: 199.

Hawthorn ξεκινά από την άποψη ότι κατά τη διαδικασία της συγγραφής οι περισσότεροι συγγραφείς έχουν μια γενική αίσθηση του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνεται το έργο που γράφουν, υπό την έννοια των γνώσεων, των προκαταλήψεων ή των εμπειριών των ενδεχόμενων αναγνωστών τους, όσο και μια πιο συγκεκριμένη αντίληψη για τους ατομικούς αναγνώστες τους. Ο Hawthorn διευκρινίζει, ωστόσο, ότι ένας γνωστός και καθιερωμένος συγγραφέας έχει ήδη διαμορφώσει μια συγκεκριμένη αντίληψη για τους αναγνώστες του, σε σύγκριση με έναν νέο συγγραφέα. Ο «αναμενόμενος αναγνώστης», που περιγράφει Hawthorn, απέχει πολύ από τον ιδανικό αναγνώστη, και προσθέτει ότι ένας συγγραφέας μπορεί να προσπαθήσει «να μορφώσει ο ίδιος τους αναγνώστες του, να τους κάνει να αναλογιστούν την ανεπάρκειά τους ως αναγνώστες ενός συγκεκριμένου έργου».<sup>719</sup> Άλλοτε, δηλώνει ο Hawthorn, οι ποιητές δηλώνουν ανικανοποίητοι από τους αναγνώστες που τους διαβάζουν, στοιχείο που περνάει μέσα στο έργο, όπως συμβαίνει στο ποίημα του Ρού Φίσερ με τίτλο «Ένας κόσμος», το οποίο αναφέρεται σε μια τάξη φτωχών παιδιών τα οποία δίδαξε ο ποιητής στο Μπέρμινχαμ. Στο ποίημα αναφέρονται τα ονόματα και τα επίθετα των παιδιών, και διατυπώνεται η υπόθεση ότι μάλλον τα παιδιά αυτά δεν θα διαβάσουν ποτέ το ποίημα, σχόλιο καυστικό του ποιητή προς τους πραγματικούς αναγνώστες και υπενθύμιση ότι αποτελούν μια περιορισμένη ομάδα. Σε ένα άλλο παράδειγμα, ο Hawthorn θα αναφερθεί στο ποίημα του Τζών Νταν «Το λείψανο», στο οποίο ο ποιητής γράφει για τον τάφο του, που θα ανοιχτεί σε κάποια μελλοντική στιγμή, και για τις υπέροχες ερμηνείες του στίχου «του βραχιολιού από κόμη λαμπρή γύρω από το κόκκαλο» που θα δοθούν από τους αναγνώστες, φαντασίωση μελλοντική για το

---

719 Ως παράδειγμα για το παραπάνω ο Hawthorn αναφέρει τον Πρόλογο του Άγγλου ποιητή W. Wordsworth στη συλλογή του *Λυρικές μπαλάντες*, όπου ο ποιητής «εκπαιδεύει», εν ολίγοις, τους αναγνώστες του στα «νέα ποιητικά ήθη» τα οποία εισάγει στο βιβλίο του σε ζητήματα γλώσσας, ύφους και περιεχομένου. Για παράδειγμα γράφει: «Ο αναγνώστης σπανίως θα εντοπίσει προσωποποιήσεις αφηρημένων ιδεών σε αυτό το βιβλίο, καθόσον, ελπίζω, έχουν ολοσχερώς απορριφθεί ως ένα σύνθετο τέχνασμα προκειμένου να “εξευγενισθεί” το ύφος και να εξυψωθεί πάνω από την πρόζα. Επέλεξα να μιμηθώ και, στο μέτρο του δυνατού, να υιοθετήσω την ίδια τη γλώσσα των απλών ανθρώπων. Και, βέβαια, τέτοιου είδους προσωποποιήσεις δεν αποτελούν φυσικό ή τακτικό μέρος της γλώσσας». Οι *Λυρικές μπαλάντες* δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά το 1798. Ο Wordsworth ξανατύπωσε το βιβλίο το 1800, προσθέτοντας τον κλασικό πλέον «Πρόλογο». Βλ. Wordsworth, 2011: 90.



ποίημα, με την έννοια ότι αυτό θα διαβάζεται σε μελλοντικές εποχές όταν θα έχει ο ίδιος πεθάνει.<sup>720</sup>

## 1. 6. Ο εγγεγραμμένος αναγνώστης (inscribed reader)

Για τους στρουκτουραλιστές Genette και Prince ο «εγγεγραμμένος αναγνώστης», σύστοιχος προς αυτόν του «αναμενόμενου αναγνώστη», ταυτίζεται με τον δέκτη της αφήγησης. Πρόκειται για τον υποθετικό αναγνώστη, δηλαδή για εκείνον τον οποίο ο συγγραφέας νομίζει ότι γράφει και ο οποίος διαφέρει από τον υπονοούμενο του Booth, διότι «δεν έχει κανένα προνομιακό status σε σχέση με την ερμηνεία του κειμένου».<sup>721</sup> Για τον Hawthorn ο «εγγεγραμμένος αναγνώστης» αποτελεί ένα τύπο αναγνώστη που μπορεί να ανιχνευθεί μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, καθώς είναι αυτός που δηλώνεται μέσα στο κείμενο ως ο κατάλληλος ή ο προσδοκώμενος για το κείμενο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο έργο της Τζέιν Όστιν, όπου οι αφηγητές παρουσιάζονται να κάνουν κάποιες υποθέσεις για τους αναγνώστες που θα διαβάσουν στο μέλλον το μυθιστόρημα της Όστιν, τέτοιες ώστε να μπορεί να σχηματιστεί μέσα από το κείμενο το προφίλ του αναγνώστη.<sup>722</sup> Ο Τζιόβας θεωρεί ότι οι δύο αυτοί τύποι αναγνώστη (υπονοούμενος-εγγεγραμμένος), και οι αντίστοιχες θεωρίες, συγκλίνουν, με την έννοια ότι πρόκειται για «ενδοκειμενικές» κατασκευές που δίνουν προτεραιότητα στο ίδιο το κείμενο.<sup>723</sup>

## 2. Αναγνωστικές κοινότητες των ποιημάτων ποιητικής

Επεκτείνοντας την αναφορά στον αμερικανό Fish (βλ. παραπάνω ενότητα «Οι αναγνωστικές θεωρίες του 20ου αιώνα»), εστιάζουμε στην έννοια της κουλτούρας της κοινότητας και στα όριά αυτής. Αυτή η κουλτούρα αποκαλείται από τον fish ως

---

720 Hawthorn, 1987: 201-2.

721 Suleiman, 1980: 14.

722 Hawthorn, 1987: 202.

723 Τζιόβας, 1987: 236. Για τον εκπρόσωπο της υποκειμενικής-ψυχανάλυσης Holland, ο υπονοούμενος αναγνώστης φαίνεται να είναι εκείνος ο οποίος έχει τα προσόντα ώστε να κινηθεί από το ασυνείδητο επίπεδο των φαντασιώσεων ή των προσδοκιών στο επίπεδο της συνειδητής ερμηνείας τους.

ερμηνευτική κοινότητα και αποδέχεται ότι οι στρατηγικές ενός αναγνώστη είναι καθορισμένες από τις συμβάσεις που έχουν δομηθεί μέσα στην κοινότητα. Αποφασιστικό στοιχείο της κουλτούρας αναδεικνύεται η γλώσσα και οι «αυθαίρετες» αποφάσεις της, που πάρθηκαν μέσα από συμβάσεις και συναινέσεις (για παράδειγμα γιατί λέμε ο Βοράς και όχι κάτι άλλο). Παρομοίως αυτό που αποκαλούμε λογοτεχνία δεν απορρέει από τα εγγενή χαρακτηριστικά του κειμένου αλλά χαρακτηρίζεται έτσι επειδή η συγκεκριμένη κουλτούρα το αξιολογεί κατ' αυτόν τον τρόπο (Fish, 1980, 1990). Η εκδοχή αυτή προβάλλει τη λογοτεχνία ως έκφραση μιας ιδεολογίας, μια αντανάκλαση του αξιακού συστήματος της κοινότητας που υποβάλλεται σε αλλαγή όπως και η κουλτούρα. Το άτομο δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις αξίες του οι οποίες διέπονται ή και καθορίζονται από την κουλτούρα που ιστορικά το καθορίζει. Ο Fish ξεκινά από την άποψη ότι κάθε λογοτεχνικό έργο υπάρχει περισσότερο ως συμβάν παρά ως αντικείμενο, ενώ η ανάγκη ερμηνείας είναι μια διαδικασία βίωσης του λογοτεχνικού έργου, κατά την οποία το κείμενο τροφοδοτεί με εμπειρίες τον αναγνώστη και η κριτική οφείλει να μελετά τη δομή της αναγνωστικής εμπειρίας, ενώ τονίζει (αναφερόμενος στη μελέτη των έργων της αγγλικής λογοτεχνίας του 17ου αι.) ότι το νόημά τους δεν είναι δυνατόν να βρεθεί ούτε στα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά ούτε στην αντικειμενική πραγματικότητα, στην οποία υποτίθεται ότι αναφέρονται, αλλά σημασία έχει η εμπειρία του αναγνώστη.<sup>724</sup>

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1970, ο Fish διατύπωσε την άποψη ότι τα κείμενα δεν μπορούν να μας βοηθήσουν να συλλάβουμε και να διερευνήσουμε τη φύση και τη μορφή της αναγνωστικής εμπειρίας. Στρέφεται, λοιπόν, αποκλειστικά προς τον αναγνώστη όμως παύει να τον θεωρεί μεμονωμένο και προτιμά να τον εντάσσει σε αυτό που ο ίδιος ορίζει ως «ερμηνευτικές κοινότητες» (interpretive communities). Με αυτόν τον όρο, ο Fish εννοεί μια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων η οποία χρησιμοποιεί τις ίδιες ερμηνευτικές στρατηγικές, όχι τόσο για την ανάγνωση όσο για τη γραφή των κειμένων, καθώς και για τη συγκρότηση των ιδιοτήτων τους. Με άλλα λόγια, θεωρεί ότι η ανάγνωση είναι μια διαδικασία περισσότερο συλλογική παρά ατομική: οι ερμηνευτικές στρατηγικές της κοινότητας, οι οποίες

---

724 Πρβλ. Παρίσης, 2007: 94-95.

προϋπάρχουν της ανάγνωσης, καθορίζουν τη μορφή και το νόημα αυτού που διαβάζεται, αφού ρυθμίζουν ή και περιορίζουν τις προσωπικές ερμηνευτικές αποφάσεις κάθε αναγνώστη-μέλους αυτής της κοινότητας. Το τελικό συμπέρασμα του Fish είναι ότι κείμενο με την έννοια μιας αμετάβλητης οντότητας με σταθερό νόημα δεν υφίσταται. Ωστόσο, αυτό δεν οδηγεί την αναγνωστική πρόσληψη στην αυθαιρεσία ή σε έναν ακραίο και ανεξέλεγκτο υποκειμενισμό, όπως πιστεύουν πολλοί, διότι ο αναγνώστης του Fish δεν είναι ένα εντελώς ανεξάρτητο και αυτόνομο υποκείμενο, αλλά ανήκει αναγκαστικά σε μια ερμηνευτική κοινότητα, οι αντιλήψεις της οποίας καθορίζουν την εκάστοτε ισχύουσα άποψη για τη λογοτεχνία, γενικά, και τις ερμηνευτικές επιλογές για κάθε συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο ειδικά. Επομένως, ο Fish δείχνει να μη δέχεται ούτε το ένα και μοναδικό αντικειμενικό νόημα ούτε την απόλυτη ελευθερία του αναγνώστη.<sup>725</sup>

Η παραπάνω θεωρία καθόρισε εν πολλοίς τον τρόπο ανίχνευσης του αναγνώστη/ων στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη. Με κέντρο βάρους πάντα το κείμενο και με γνώμονα τα παραπάνω ανιχνεύσαμε έξι κατηγορίες (δύο υποκατηγορίες) αναγνωστών οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικές ερμηνευτικές κοινότητες και οι οποίες είναι οι εξής: «Ο γαλλομαθής και ιταλομαθής αναγνώστης», «Ο αναγνώστης-εραστής της κλασικής παιδείας» (λατινομαθής αναγνώστης και αρχαιομαθής), «Ο “φιλόθρησκος” αναγνώστης», «Ο “φιλό-σοφος” αναγνώστης», «Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία», «Ο διαδραστικός και αποκρυπτογράφος αναγνώστης (investigator reader)».

## 2. 1. Ο γαλλομαθής και ιταλομαθής αναγνώστης

Ο γλωσσομαθής αναγνώστης των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, είναι καταρχάς αυτός που γνωρίζει τη γαλλική γλώσσα, την οποία χρησιμοποιεί ο ποιητής ενδοκειμενικά και περικειμενικά. Στο ποίημα (2) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), ο δεύτερος στίχος του ποιήματος («— Comme il pleure dans mon coeur—») είναι στίχος του Paul Verlaine, από ποίημα της συλλογής *Romances sans paroles* (1874), ενώ στο μότο της ίδιας συλλογής παρατίθεται ένα μικρό απόσπασμα από το ποίημα του Raymond Queneau «Bon

---

725 Βλ. Παρίσης, ό.π..

dieu de bon dieu», της συλλογής *L'instant fatal* (1948), το οποίο δανείζεται ο ποιητής για να δηλώσει προεξαγγελτικά τη μικρή φόρμα των ποιημάτων που έχει επιλέξει για τη συλλογή:

Bon dieu de bon dieu que j'ai envie  
d'écrire un petit poème.  
Tiens en voilà justement un qui passe  
Petit petit petit

Επίσης, ως μότο του ποιήματος «Η μύγα» (ΠΛ-Α 300) επιλέγονται δύο γαλλικοί στίχοι, από το ποίημα του Baudelaire «L'Albatros»: «Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/ prennent des albatros, vastes oiseaux des mers».

Αντίθετα, ως μότο του ποιήματος «Πρώμος αποχαιρετισμός» (ΤΤΤ-Α 396) τίθεται το ιταλικό ημιστίχιο «Nel mezzo del cammin», δηλαδή «στη μέση του δρόμου», ενώ παραλείπεται η συνέχεια του στίχου «di nostra vita», που σημαίνει «στη μέση του δρόμου της ζωής μας», από την *Θεία Κωμωδία* του Δάντη.

Η επιλογή της γαλλικής, κυρίως, γλώσσας σε συγκεκριμένα σημεία του έργου αντανακλά το γεγονός ότι ο ποιητής τη γνωρίζει σε βάθος, όπως επίσης γνωρίζει τη γαλλική λογοτεχνία, ενώ η επιλογή να μην μεταφράζονται τα εν λόγω αποσπάσματα εμφανίζει ως αυτονόητη, δεδομένη ή αναμενόμενη τη γλωσσομάθεια του αναγνώστη. Ωστόσο, ακόμη κι αν κάποιος αναγνώστης δεν γνωρίζει τη γαλλική γλώσσα, εύκολα μπορεί να ανατρέξει σε κάποια μηχανή αυτόματης μετάφρασης, καθώς τα αποσπάσματα αυτά είναι μικρά σε έκταση και ο ρόλος τους είναι περισσότερο συμπληρωματικός ή κατευθυντικός μέσα στον κειμενικό χώρο των ποιημάτων όπου εντοπίζονται, ενώ, όπως φαίνεται παραπάνω, ο αριθμός τους είναι αισθητά περιορισμένος.<sup>726</sup>

---

726 Σε αντίστιξη με τη διαφαινόμενη γλωσσομάθεια του ποιητή, ο ίδιος θεωρεί ότι η σχέση του με τις ξένες γλώσσες είναι ελλιπής. Σε συνέντευξή του στον Κ. Κοψάρη δηλώνει: «Πραγματικά θαυμάζω και ζηλεύω τους πολύγλωσσους ανθρώπους, συγγραφείς ή μη, διότι διαθέτουν ένα ταλέντο που δεν διαθέτω και διότι μπορούν να επικοινωνούν και να εκφράζονται παίζοντας σε πολλά κλαβιέ. Εννιά χρόνια μάθαινα αγγλικά, τρία χρόνια γερμανικά, έξι χρόνια πήγαινα σε γαλλικό σχολείο, τέσσερα χρόνια έζησα στο Παρίσι και έγραψα ένα βιβλίο στα γαλλικά, όμως ποτέ δεν μπόρεσα να μπω αληθινά στην καρδιά καμιάς ξένης γλώσσας, ούτε καμιά να μπει στη δική μου. Πάντα τις ξένες γλώσσες τις ένιωθα ξένες». Βλ. Φωστιέρης, 2022γ.

## 2. 2. Ο αναγνώστης-εραστής της κλασικής παιδείας

### 2. 2. 1. Ο λατινομαθής αναγνώστης

Η χρήση της λατινικής γλώσσας στις διάφορες μορφές γραπτού λόγου αποτελεί πρωτίστως δείγμα κλασικής παιδείας και μιας ιδιαίτερης γλωσσομάθειας, που αφορά μεν σε μια γλώσσα «νεκρή», ως μη ομιλουμένη, εμπλουτίζει όμως τον λόγο και αποδίδει επιγραμματικότερα και εναργέστερα έννοιες-κλειδιά, προσδίδοντας παλμό και δύναμη στο περιεχόμενο. Η χρήση λατινικών φράσεων (συνήθως πρόκειται για ρήσεις) μαρτυρούν, με τη διαχρονική αξία τους, όχι μόνο το κύρος και την αυθεντία του εκάστοτε λατίνου συγγραφέα, από το έργο του οποίου έχουν ανθολογηθεί, αλλά και τη δύναμη της διαιώνιας και καθολικής αλήθειας τους.<sup>727</sup> Στη σύγχρονη νεοελληνική ποίηση η χρήση λατινικών φράσεων συνιστά μια συγκεκριμένη υφολογική επιλογή, με την έννοια της μίξης των γλωσσικών κωδίκων, που, ταυτόχρονα, προβάλλει και ως στοιχείο της εγκύκλιας παιδείας του γράφοντος. Από την άλλη πλευρά, ως «λατινομαθής» αναγνώστης είναι εκείνος που μπορεί να αναγνωρίσει και να κατανοήσει τις γλωσσικές αυτές επιλογές, δηλαδή τους λατινικούς στίχους που εγκιβωτίζονται μέσα σε ποιήματα ή σε τίτλους.

Σε ό,τι αφορά στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, η χρήση φράσεων στη λατινική γλώσσα δεν είναι συχνή, υπάρχει ωστόσο με δύο μορφές: είτε ως αυτούσια παράθεση, είτε ως εννοούμενη παραπομπή σε κάποια φράση της λατινικής γλώσσας. Έτσι, στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου»<sup>728</sup> εντοπίζουμε τη λατινική φράση «sub specie aeternitatis», που σημαίνει «υπό την προοπτική της αιωνιότητας», φράση που χρησιμοποίησε και ο Ολλανδός φιλόσοφος Bento de Spinoza, ο οποίος πίστευε ότι η ιδεώδης επιστήμη πρέπει να ερευνά τον κόσμο όχι στον συγκεκριμένο χωροχρόνο, αλλά από τη σκοπιά της αιωνιότητας (sub specie

---

727 Βλ. Μαρκαντωνάτος, 2013: 11-16.

728 (ΣΑΠ-Α 232).

aeternitatis).<sup>729</sup> Επίσης, στο ποίημα «Εκ του μη όντος»,<sup>730</sup> δίπλα στις αρχαιοελληνικές φράσεις τίθεται και η γνωστή λατινική φράση «Nihil ex nihilo» (δηλαδή «Τίποτα από το τίποτα»), η οποία αποτελεί φιλοσοφικό αξίωμα και εκλατινισμένη εκδοχή της ρήσης του Παρμενίδη «Ουδέν εξ ουδενός». Στο συγκεκριμένο ποίημα λειτουργεί προς επίρρωση των δύο προηγούμενων στίχων: «Τάχαμου ανήκουστο/ Εκ του μη όντος γίνεσθαι/ Ή φθείρεσθαι εις το μη ον./ Nihil ex nihilo.».

Προς μια άλλη κατεύθυνση, ο «λατινομαθής» αναγνώστης καλείται να αναγνωρίσει την αποπαγίωση της γνωστής λατινικής φράσης «Scripta manent, verba volant», η οποία αντιστρέφεται νοηματικά, λαμβάνει νέα μορφή και γίνεται «Τα γραπτά πετούν» (δηλαδή «Scripta volant»), τίτλος που περιέχει και σχόλιο ειρωνικό, καθώς σχετίζεται με την απαξίωση και τη μικρή διάρκεια ζωής του ποιητικού λόγου (τα γραπτά ως μετωνυμία των ποιημάτων, δηλαδή της γραφόμενης ποίησης).

Τέλος, στο επιγραμματικό ποίημα «Οι ποιητές», η μεταερωτική θλίψη που κυριεύει τους ποιητές μόλις ολοκληρώσουν ένα ποίημα παρομοιάζεται με την θλίψη των ζώων μετά τον έρωτα παραπέμποντας στη λατινική φράση «Post coitum omne animal triste est»:

Μετά το ποίημα

Οι ποιητές

Νιώθουν θλιμμένοι.

Όπως τα ζώα

Μετά τον έρωτα.

(ΤτΤ-Α 389)

---

729 Ο Σπινόζα θεωρεί ότι υπάρχουν τρία είδη γνώσης: η *opinio*, η συγκεχυμένη και ανεπαρκής γνώση, η οποία στηρίζεται στην εμπειρία, η *ratio*, η κοινή γνώση βάσει της οποίας γνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά αλλά όχι την ουσία των πραγμάτων, και η *scientia intuitiva* (ενόραση), δηλαδή η γνώση των αιτιών των πραγμάτων, δηλαδή των ιδιοτήτων ή κατηγορημάτων του Θεού. Βλ. Fritzman & Riley, 2009: 76-79.

730 (ΘΟΔ-Α 410)

## 2. 2. 2. Ο αρχαιομαθής αναγνώστης

Ως «αρχαιομαθή» αναγνώστη των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη ορίζουμε τον αναγνώστη ο οποίος γνωρίζει επαρκώς την αρχαία ελληνική γλώσσα και γραμματεία, αλλά και τη βυζαντινή, ούτως ώστε δύναται να αναγνωρίσει την προέλευση σχετικών διακειμενικών υλικών που υπάρχουν εντός των ποιημάτων ποιητικής.

Ο αρχαιομαθής αναγνώστης θα αναγνωρίσει ότι ο τίτλος του ποιήματος «Καλόν εντάφιον η ποίηση»<sup>731</sup> αποτελεί διακειμενικό δάνειο (intertextual) από δύο παροιμιώδεις ιστορικές φράσεις: «Καλόν εντάφιον η βασιλεία», φράση που απηύθυνε η αυτοκράτειρα Θεοδώρα στον Ιουστινιανό, όταν εκείνος, λόγω της στάσης του Νίκα, θέλησε να εγκαταλείψει το θρόνο, ενώ, ως δεύτερο διακειμενικό στοιχείο, θα ανακαλέσει τη φράση «Καλόν εντάφιον η τυραννίς», την οποία, σύμφωνα με τον Ισοκράτη, φέρεται να είπε στον τύραννο των Συρακουσών Διονύσιο ένας φίλος του.<sup>732</sup> Παρόμοια, ως μότο της συλλογής *Σκοτεινός Έρωτας* (1977) επιλέγονται τέσσερις σίχοι (394-398) από την τραγωδία του Σοφοκλή *Αίας*, χωρίς να παρατίθεται η μετάφρασή τους, άρα ο αναγνώστης τού μότο καλείται να τους μεταφράσει νοερά:

Ίώ,  
σκότος, ἔμὸν φάος,  
ἔρεβος ὧ̃ φαεννότατον, ὡς ἐμοί,  
ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,

---

731 (MT-A 15)

732 Βλ. Ισοκράτης, *Αρχίδαμος* (44-45): «Διονύσιος ὁ τύραννος καταστάς εἰς πολιορκίαν ὑπὸ Καρχηδονίων, οὐδεμιᾶς αὐτῷ σωτηρίας ὑποφαινομένης, ἀλλὰ καὶ τῷ πολέμῳ κατεχόμενος καὶ τῶν πολιτῶν δυσκόλως πρὸς αὐτὸν διακειμένων, αὐτὸς μὲν ἐμέλλησεν ἐκπλεῖν, τῶν δὲ χρωμένων τινὸς τολμήσαντος εἰπεῖν ὡς καλὸν ἐστὶν ἐντάφιον ἢ τυραννίς, αἰσχυνοθεὶς ἐφ' οἷς διανοήθη καὶ πάλιν ἐπιχειρήσας πολεμεῖν πολλὰς μὲν μυριάδας Καρχηδονίων διέφθειρεν» [Μτφρ: Ο Διονύσιος ο τύραννος, όταν τον πολιορκήσαν οι Καρχηδόνιοι και δεν έβλεπε πουθενά ελπίδα σωτηρίας, αλλά πιεζόταν από τον πόλεμο και οι πολίτες δεν τον συμπαθούσαν, σκέφτηκε να φύγει διά θαλάσσης, όταν ένας από τους φίλους του τόλμησε να του πει ότι ωραίο εντάφιο είναι η τυραννία, οπότε εκείνος ντράπηκε για τη σκέψη που είχε κάνει και επιχείρησε να συνεχίσει τον πόλεμο, εξοντώνοντας πολλές μυριάδες Καρχηδονίων]. (Πηγή: Πύλη για την Ελληνική γλώσσα, μετάφραση δική μας).

ἔλεσθέ με.

Ἐπίσης, ο αναγνώστης που γνωρίζει αρχαία ελληνικά, θα είναι σε θέση να αντιληφθεί τον τίτλο του ποιήματος «Ὅτι τον ποιητὴν δέοι εἶπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι», στον οποίο τίθεται η υπόθεση της πλατωνικής φράσης «ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἶπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι» και παραλείπεται, εσκεμμένα, η απόδοσή της «ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους»,<sup>733</sup> αλλά και τον τίτλο του ποιήματος «Εἰς εαυτόν», ο οποίος παραπέμπει στο ἔργο του Μάρκου Αυρήλιου *Τὰ εἰς ἑαυτόν*, το οποίο γράφτηκε μετά το 172 μ.Χ., περίοδο κατά την οποία ο Μάρκος Αυρήλιος κατείχε ἤδη το αυτοκρατορικό αξίωμα (161-180 μ.Χ.).<sup>734</sup> Στο ἴδιο ποίημα, ο αναγνώστης καλεῖται να διαβάσει το μῦθο του ποιήματος στην αρχαία ελληνική γλῶσσα :

κᾶν τρισχίλια ἔτη βιώσεσθαι μέλλης,  
καὶ τοσαυτάκις μύρια, ὅμως μέμνησο,  
ὅτι οὐδεὶς ἄλλον ἀποβάλλει βίον  
ἢ τοῦτον ὄν ζῆ

(Β', ιδ')

(ΤτΤ-Α 334)

Με τον ἴδιο τρόπο, ο τίτλος του ποιήματος «Ενθάδε»<sup>735</sup> θα παραπέμψει τον αρχαιομαθὴ αναγνώστη στα γνωστά, κατά την αρχαιότητα, επιτύμβια επιγράμματα (π.χ., Ανωνύμου: «ἐνθάδε τὴν ἱερὴν κεφαλὴν κατὰ γαῖα καλύπτει/ ἀνδρῶν ἡρώων κοσμήτορα, θεῖον Ὅμηρον»), ενώ η ανάγνωση του τίτλου του γλωσσοθεματικού

---

733 Περισσότερα για το ποίημα βλ. ἐνότητα «Η φιλοσοφία της ποίησης, η ποίηση της φιλοσοφίας».

734 Το ἔργο εἶναι γραμμένο στην αρχαία ελληνική, δηλαδή στη γλῶσσα των μορφωμένων Ρωμαίων, και παραδίδεται διαιρεμένο σε δώδεκα βιβλία (η διαίρεση δεν ανταποκρίνεται σε εσωτερικά κριτήρια και επομένως δεν πρέπει να οφείλεται στον ἴδιο τον συγγραφέα). Εκτός ἀπὸ το πρώτο βιβλίο, το οποίο, αν και γράφτηκε τελευταίον, προτάχθηκε εκ των υστέρων ως εἰσαγωγή και αναφέρεται στις οφειλές του Αυρηλίου σε συγγενεὶς και δασκάλους, τα υπόλοιπα ἔχουν τη μορφή σκόρπιων στοχασμῶν με αφοριστικό ὕφος, παραινέσεων εἰς ἑαυτόν, χωρίς καμιά συστηματική κατάταξη.

735 (ΤτΤ-Α 395). Παρόμοια, και στο ποίημα «Ενθάδε κείται» του Ν. Βαλαωρίτη: «Ενθάδε κείται η ἰδέα που εἶχα για τον εαυτό μου/ Ολόκληρο ἕνα κεφάλαιο της ζωῆς μου εἶναι ἐδῶ κλεισμένο/ Ὅταν ὅλα πῆγαιναν καλά κι ἦτανε ὅλα ρόδινα/ Μέσα στο βιβλίο που ἤμουνα ο ἴδιος, θύτης, θύμα κι αναγνώστης». Βλ. Βαλαωρίτης, *Ποιήματα 2 [1965-1974]*, Εκδόσεις Ὑψίλον 1987, σ.11.



ποιήματος «Μη μόναν όψιν»<sup>736</sup> αποτελεί έμμεση παραπομπή στη γνωστή καρκινική φράση που ήταν σκαλισμένη στην κρήνη της Αγίας Σοφίας. Το τελευταίο, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, συνιστά ένα ιδιότυπο παλίμψηστο της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και σκέψης με τη βυζαντινή-χριστιανική γλώσσα, στοιχείο που θα προσεχθεί και θα γίνει κατανοητό από τον επαρκώς εξοικειωμένο με την αρχαία ελληνική και βυζαντινή γλώσσα αναγνώστη, καθώς στο ποίημα, εκτός από τις καρκινικές λέξεις (ΣΟΦΟΣ, λέξη που διαβάζεται και αντίστροφα, ΝΗΜΑ-ΑΜΗΝ, ΑΓΑΠΗ-Η ΠΑΓΑ, ΞΑΝΑ-ΑΝΑΞ, ΡΗΤΩΣ-ΣΩΤΗΡ), παρατηρείται «συνωστισμός» ευαγγελικών και αρχαιοελληνικών φράσεων, μια ιδιότυπη σύγκραση,<sup>737</sup> που επιτυγχάνεται μέσω της εναλλαγής λέξεων και φράσεων που προέρχονται και από τις δύο γλωσσικές περιόδους. Έτσι, ο στίχος «Παλιούς δαιδάλεους δρόμους» παραπέμπει στο «χαμαί πέσε δαίδαλος αύλά», ο στίχος «Η ΠΑΓΑ» στην «παγάν λαλέουσαν», δηλαδή στην πηγή, οι σίχοι «Απέσβετο;/ ΡΟΔΙΝΟ ΛΑΛΟΝ ΥΔΩΡ» στη φράση «ἀπέσβετο καὶ λάλον ὕδωρ», ενώ οι σίχοι «Δάφνες/ Και καλύβη νέα» παραπέμπουν στη φράση «οὐκέτι Φοῖβος ἔχει καλύβην». Στο ίδιο ποίημα, ο στίχος «ΞΑΝΑ ο ΑΝΑΞ των χρησμών» συνδέεται με τη φράση του Ηράκλειτου «ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει».

Τέλος, στο ποίημα «Τα γραπτά πετούν»,<sup>738</sup> ο αρχαιομαθής αναγνώστης θα αναγνωρίσει τη λέξη «πτερόεντα» και θα ανακαλέσει τη φράση «έπεα πτερόεντα» (η λέξη έπεα εδώ παραλείπεται), η οποία συναντάται στον Όμηρο,<sup>739</sup> ενώ, παρόμοια, θα αναγνωρίσει και την ομηρική φράση «παρά θίν' αλός»<sup>740</sup> στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου»:<sup>741</sup> «Πήγαινα νύχτα παρά θίν' αλός/ Κι απάγγελλα από μέσα μου καινούργιους στίχους».

736 (ΤτΤ-Α 374) Περισσότερα για το ποίημα βλ. ενότητα «Η φιλοσοφία της ποίησης, η ποίηση της φιλοσοφίας» και ενότητα «Κρυπτικά ή διαδραστικά ποιήματα ποιητικής».

737 Η άποψη αυτή παραπέμπει και στο γνωστό απόσπασμα του Δ. Σολωμού «είδος μιχτό, αλλά νόμιμο», βλ. Διονυσίου Σολωμού Έργα – Ποιήματα και πεζά, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 203.

738 (ΤτΤ-Α 313).

739 βλ. *Ιλιάδα*, Κ, στ. 162-163: «Ὡς φάθ', ὁ δ' ἔξ ὕπνοιο μάλα κραιπνῶς ἀνόρουσε, καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα».

740 βλ. *Ιλιάδα*, Κ, στ. 315-317: «[...]ἔρδον δ' Ἀπόλλωνι τεληέσσας ἐκατόμβας/ ταύρων ἠδ' αἰγῶν παρά θῖν' ἀλός ἀτρυγέτιο·/ κνίση δ' οὐρανὸν ἴκεν ἔλισσομένη περὶ καπνῶ».

741 (ΣΑΠ-Α 232):

### 2. 3. Ο «φιλόθρησκος» αναγνώστης

Προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση το πλήθος των θεολογικών αναφορών στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη,<sup>742</sup> που άλλοτε λαμβάνουν τη μορφή διακειμενικών σημάνσεων, άλλοτε συνειρμών, και πολύ συχνά αθέατων υπαινιγμών. Τα σημεία αυτά φέρουν τη σφραγίδα της ατομικότητας και των ενδιαφερόντων του ποιητή, αποτελώντας έναν ευδιάκριτο κρίκο στο συνολικό ποιητικό έργο του Φωστιέρη. Ο αναγνώστης αισθάνεται ξεκάθαρα την ευαγγελική γλώσσα, χωρίς συχνά να ακούγεται το τέλος του εκφωνήματος.<sup>743</sup> Σε άλλα σημεία η χριστιανική εικονοποιία λειτουργεί ως αφετηρία ανάδυσης οπτικών συνειρμών, που συνδέονται με πρότερες αναγνωστικές και γλωσσικές εμπειρίες των αναγνωστών του ποιητικού κειμένου.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι παραβολές του Ιησού αναδεικνύονται ως συμβατό πεδίο άντλησης ιδεών, οι οποίες, ωστόσο, απογυμνώνονται από το διδακτικό τους περίβλημα, ενώ η αξιοποίησή τους φαίνεται να είναι κυρίως γλωσσική. Στην κατεύθυνση αυτή εμφανίζεται, ως τίτλος, η Παραβολή του Ασώτου στο ποίημα «Ο άσωτος», ενώ το περιεχόμενο του ποιήματος παραπέμπει, εν μέρει, και στην παραβολή του Άφρονος Πλουσίου, με την οπτική της μάταιης συσσώρευσης του πλούτου.<sup>744</sup>

Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες

Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα

Στα θησαυροφυλάκια του στήθους.

Θα πάρω έπειτα τους δρόμους

---

742 Ο Πυλαρινός στην εισαγωγή των *Κριτικών Κειμένων* διαπιστώνει ότι το θρησκευτικό τοπίο της ποίησης του Φωστιέρη δεν έχει ερευνηθεί σχεδόν καθόλου, «όχι μόνο από την αυστηρά ορθόδοξη οπτική», όπως επίσης δεν έχουν ερευνηθεί ούτε και «τα ρομαντικής προέλευσης σημάδια της επενέργειας του Κακού, όπου λανθάνουν σημάδια σολωμικής μαθητείας», επισήμανση σημαντική, που προτείνει ένα νέο πεδίο έρευνας. Βλ. Πυλαρινός, 2017: 17.

743 Ο Saussure ορίζει το εκφώνημα (*la parole*) ως «ατομική πράξη θέλησης και νοημοσύνης, στην οποία ταιριάζει να διακρίνουμε : α) τους συνδυασμούς με τους οποίους ο ομιλών χρησιμοποιεί τον κώδικα της γλώσσας, προκειμένου να εκφράσει την προσωπική του σκέψη, β) τον ψυχο-φυσικό μηχανισμό που του επιτρέπει να εξωτερικεύει τους συνδυασμούς αυτούς». Βλ. Μπαχτίν, 2014: 110.

744 *Κατά Λουκάν Ευαγγέλιον*, 12: 13-21.

Μ' εκατομμύρια ποιήματα  
Σκορπίζοντας στους τίμιους συμπολίτες μου  
Την αναπάντεχη κληρονομιά της φτώχειας.

(ΘΝΘ-Α 176)

Η γλώσσα των ευαγγελικών κειμένων «ακούγεται», σαν πρωινή προσευχή, στο ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος»:<sup>745</sup> «[...] (Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές/ Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα)» και ο άρτος ο επιούσιος γίνεται επιούσιο ποίημα, γλωσσική επιλογή που στοχεύει στην αξιολόγηση του παραγόμενου ποιητικού προϊόντος ως είδους πρώτης ανάγκης, όπως το ψωμί. Ομοίως, στο ποίημα «Τα γραπτά πετούν»,<sup>746</sup> ο αναγνώστης θα αναγνωρίσει από την ευαγγελική γλώσσα τη γνωστή περικοπή της μοιχαλίδας «ὁ ἀναμάρτητος ὑμῶν πρῶτος βαλέτω λίθον ἐπ' αὐτήν»,<sup>747</sup> η οποία παρατίθεται κατά το ήμισυ: «Ο αναμάρτητος πρώτος βαλέτω. Αυτός/ Που δεν του πέρασε ποτέ απ' το νου/ Πως τα πτερόεντα πετούν κουρνιαάζουνε», ενώ στο ποίημα «Τα λόγια μένουν» ανιχνεύεται, ως διακειμενικό υλικό, η φράση από τη νεκρώσιμη ακολουθία «καὶ πάλιν κατενόησα ἐν τοῖς μνήμασι καὶ εἶδον τὰ ὄσῃ τὰ γεγυμνωμένα»:<sup>748</sup>

Εγώ είμ' αυτός;  
Που αν με ρωτούσαν, θα 'λεγα  
Πως θα 'πρεπε λιγότερο προσωπικά  
Να 'χα μιλήσει. Ποια αισχυντηλή  
Λογοκρισία χωρίς ντροπή αποφάσιζε  
Μ' άλλα φορέματα κάθε φορά  
Να ντύνει τα γεγυμνωμένα και άλλαζε  
Τον ρου στην κοίτη; Έμεινα

---

745 (ΣΑΠ-Α 225)

746 (ΤτΤ-Α 313)

747 Κατά Ιωάννην, 8,7.

748 Βλ. Νεκρώσιμη Ακολουθία, Ήχος πλ. α': «Ἐμνήσθην τοῦ Προφήτου βοῶντος: Ἐγώ είμι γῆ καὶ σποδός· καὶ πάλιν κατενόησα ἐν τοῖς μνήμασι καὶ εἶδον τὰ ὄσῃ τὰ γεγυμνωμένα καὶ εἶπον· ἄρα τίς ἐστι, βασιλεὺς ἢ στρατιώτης, ἢ πλούσιος ἢ πένης, ἢ δίκαιος ἢ ἀμαρτωλός; Ἀλλὰ ἀνάπαυσον, Κύριε, μετὰ Δικαίων τὸν δοῦλόν σου, ὡς φιλόανθρωπος».

Εν συνεχεία, στο ίδιο ποίημα, οι στίχοι «Οι αυθέντες οι αυθεντικοί ετάζοντες/ Καρδίες και όργανα λοιπά», αποτελεί επίσης διακειμένο θρησκευτικό, παράφραση του βιβλικού χωρίου «ετάζων καρδίας καί νεφρούς ό Θεός»,<sup>749</sup> ενώ στο ποίημα «Λέξη δεύτερη φύση»<sup>750</sup> ο αναγνώστης θα εντοπίσει στον στίχο «Ο λόγος ήταν ήδη εν αρχή» την πρώτη φράση από το Κατά Ιωάννη ευαγγέλιο «Έν άρχη ήν ό Λόγος», αλλά και τη μετωνυμική αναφορά στον Θεό ως κτίστη του παντός («Όμως σοφό, σοφό το κτίσμα πιο πολύ/ απ' τον μάστορη»). Τέλος, οι δύο τελευταίοι στίχοι στο ποίημα «Μη μόναν όψιν» («Πίετε/ Πάντες») παραπέμπει στα λόγια του Ιησού κατά τον Μυστικό Δείπνο.<sup>751</sup>

#### 2. 4. Ο «φιλό-σοφος» αναγνώστης

Με δεδομένη τη φιλοσοφική κατεύθυνση του ποιητικού λόγου στο συνολικό ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη, το πλήθος των διακειμενικών στοιχείων που προέρχονται από τον χώρο της φιλοσοφίας απευθύνονται στον εξοικειωμένο με τον φιλοσοφικό λόγο, αλλά και με την αρχαία ελληνική γλώσσα, αναγνώστη (βλ. την προηγούμενη ενότητα). Πιο συγκεκριμένα, το έργο και η σκέψη των προσωκρατικών φιλοσόφων, και ιδιαίτερα του Ηράκλειτου, λαμβάνουν σημαντική θέση τόσο μέσα στο συνολικό έργο, όσο και στα ποιήματα ποιητικής. Οι αναφορές στον φιλοσοφικό λόγο είναι ορατές για τον αναγνώστη, καθώς στις περισσότερες των περιπτώσεων παρατίθενται αυτούσιοι (στην αρχαία γλώσσα) οι φιλοσοφικοί στοχασμοί, ενώ ως σημαντικό στοιχείο, που διευκολύνει κάθε αναγνώστη,

749 Βλ. *Ψαλμούς* του Δαυίδ, Κάθισμα πρώτον, *Ψαλμός 7ος*: «[...] σε κρῖνόν με, Κύριε, κατὰ τὴν δικαιοσύνην μου καὶ κατὰ τὴν ἀκακίαν μου ἐπ' ἐμοί. συντελεσθήτω δὴ πονηρία ἀμαρτωλῶν καὶ κατευθυνεῖς δίκαιον, ἐτάζων καρδίας καὶ νεφρούς ὁ Θεός». Βλ. λήμμα «ετάζω»: εξετάζω, δοκιμάζω, ερευνώ, στο Liddell & Scott, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού*, εκδ. Πελεκάνος, 2007.

750 (ΔΤΣ-Α 158).

751 *Κατά Ματθαίον*, 26, 26-28: «[...]λάβετε φάγετε-τούτο έστι τὸ σῶμά μου καὶ [...] πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες- τούτο γάρ έστι τὸ αἷμά μου».

αναδεικνύεται το γεγονός των επεξηγήσεων, οι οποίες συνοδεύουν τις φιλοσοφικές αναφορές.

Ενδεικτικά, στις άμεσες και επώνυμες αναφορές σε εκπροσώπους της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, εντοπίζεται ο φιλοσοφικός λόγος του Πλάτωνα («Τότε, πώς λέει ο Πλάτων ότι ποίηση/ Είν' ακριβώς η ανάβαση/ Του ανύπαρκτου στο υπαρκτό»),<sup>752</sup> του Εμπεδοκλή («Γίνεσθαι πάρος ουκ εόν/ Πώς θα 'ταν δυνατόν; Κι αν θέτε αλλιώς;/ Τ' εόν εξαπολέσθαι ανήνυστον – πού ακούστηκε/ Να πέθανε ποτέ το πεθαμένο;»),<sup>753</sup> ή του Μέλισσου («Ει διήρηται το εόν, κινείται,/ Μας λέει ο Μέλισσος. Κινούμενο δε ούκ αν είη./ Δεν το κατάλαβα καλά. Εγώ στον θάνατο/ Δεν πάω διαιρεμένος;»).<sup>754</sup> Τέλος, στο ποίημα «Αλλότριον φως», ο αναγνώστης θα βρεθεί μπροστά σε δύο αποσπάσματα φιλοσοφικού λόγου: του Χοιρίλου («Όλα προλάβαν τα μοιράσαν/ Μεταξύ τους οι παλιοί:/ “Νυν δ' ότε πάντα δέδασται”/ Παραπονιόταν ο Χοιρίλος δυόμισι/ χιλιάδες χρόνια πριν –»),<sup>755</sup> αλλά και του Παρμενίδη («“Νυκτιφαές περί γαίαν αλώμενον/ Αλλότριον φως”»).<sup>756</sup>

Συχνές είναι και οι ανώνυμες αναφορές στον φιλοσοφικό λόγο. Έτσι, ο «φιλό-σοφος» αναγνώστης θα εντοπίσει φράσεις που προέρχονται από τον Ηράκλειτο, όπως στο ποίημα «Μεταποίηση» («Δεν ξέρω. Αξύνετοι ακούσαντες/ Κωφοΐσιν εοίκασιν. Αλλά εσεΐς βεβαίως πού ν' ακούσετε»),<sup>757</sup> παρόμοια και στο ποίημα «Ποτάμι ποίημα»:

Τα ξέρετε από άλλες διηγήσεις.

Πώς “πίσω δεν γυρνάει”

---

752 (ΘΟΔ-Α 410). Εδώ υπονοείται η φράση του Πλάτωνα στο *Συμπόσιο* (205b): «ή γάρ τοι έκ τοῦ μή ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὄτῳ οὖν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις».

753 (ΣΑΠ-Α 234).

754 (ΣΑΠ-Α 236).

755 (ΘΟΔ-Α 409). Το απόσπασμα προέρχεται από το έργο *Ρητορική* του Αριστοτέλη[1415a]: «ἔτι δ' ἐκ τῶν δικανικῶν προοιμίων· τοῦτο δ' ἐστὶν ἐκ τῶν πρὸς τὸν ἀκροατὴν, εἰ περὶ παραδόξου λόγος ἢ περὶ χαλεποῦ ἢ περὶ τεθρυλημένου πολλοῖς, ὥστε συγγνώμην ἔχειν, οἷον Χοιρίλος νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται». [Μτφρ: ὅπως αρχίζουν και οι δικανικοί ρήτορες, να απευθύνονται δηλαδή στους ακροατές, όταν ο λόγος είναι για κάτι το παράξενο, για κάτι το δύσκολο ή για κάτι το πολυσυζητημένο, με στόχο να φανούν οι ακροατές επιεικεῖς απέναντί τους, κάτι σαν αυτό που κάνει ο Χοιρίλος στον στίχο του *Τώρα που έχουν πια όλα μοιραστεί*]. Βλ. Αριστοτέλης, *Ρητορική*, Γ' (Εισαγωγή, σχόλια, μτφρ. Δ. Λυπουρλής).

756 (ΘΟΔ-Α 409).

757 Βλ. Ηράκλειτος, *Ο Λόγος και τὸ Ἔν* (9. 34): «ἀξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν εοίκασιν· φάτις αὐτοῖσιν μαρτυρεῖ παρεόντας ἀπεῖναι». [Μτφρ: Όταν ακούν δεν καταλαβαίνουν και γι' αυτό μοιάζουν με κουφούς. Σ' αυτούς ταιριάζει η παροιμία: Παρόντες απουσιάζουν].

Πως “δῖς εμβῆναι τῷ αὐτῷ οὐκ ἔστιν”<sup>758</sup> και τα ὅμοια.

Μας τα ἴπαν, τα ξανάπαν, σαν το αυτονόητο

Να εἶχε χρείαν ερμηνείας. Αλλά το ποίημα

Εἶναι ποτάμι ἀπὸ δάκρυα ξένα.

(ΣΑΠ-Α 231)

Τέλος, στο ποίημα «Μη μόναν ὄψιν», ο στίχος «ΞΑΝΑ ο ΑΝΑΞ των χρησμών» συνδέεται με τη φράση του Ηράκλειτου, που αναφέρεται στον θεό Απόλλωνα, «ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει»,<sup>759</sup> ἐνῶ στον Ηράκλειτο ἀνήκει και ο τίτλος του ποιήματος «Συνάψεις», τον οποίου ο ποιητής δανεῖζεται (κατὰ το ἥμισυ), ὅπως και το μότο «ὄλα καὶ οὐχ ὄλα»<sup>760</sup> του ἴδιου ποιήματος. Τέλος, ἀπὸ τον Πλάτωνα προέρχεται ο εκτενής τίτλος «Ὅτι τον ποιητὴν δέοι εἶπερ μέλλοι ποιητής εἶναι», ὅπως ἀναλύθηκε παραπάνω (βλ. ἐνότητα «Ο ἀρχαιομαθῆς ἀναγνώστης»).

## 2. 5. Ο ἀναγνώστης με ποιητικὴ προπαιδεῖα

Στην κατηγορία αὐτή ἐντάσσονται οἱ ἀναγνώστες που μποροῦν να ἀναγνωρίσουν τα διακειμενικά στοιχεῖα που προέρχονται ἀπὸ το ἔργο ἄλλων ποιητῶν, εἴτε αὐτὰ παρατίθενται με την κατάλληλη τυπογραφικὴ σήμανση (πλαγιογράφηση ἢ εἰσαγωγικά) εἴτε υπαινικτικά. Πρόκειται για σημεῖα μέσα στο ποίημα που, ἄλλοτε φανερά και ἄλλοτε κρυπτικά, παραπέμπουν σε ποιήματα Ἑλλήνων και ξένων ποιητῶν, τα οποία ἡ «ποιητικὴ προπαιδεῖα» του ἀναγνώστη και ἡ πρότερη ἐξοικείωσή του με τον ποιητικὸ λόγο εἶναι αὐτή που θα οδηγήσει στον ἐντοπισμὸ τους. Σε ὅ,τι ἀφορὰ στα ποιήματα ποιητικῆς, ο ἀναγνώστης αὐτῆς της

---

758 Βλ. Πλούταρχος, *Περὶ του ἐν Δελφοῖς Ε*, 392b: «Ποταμῶ γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δῖς τῷ αὐτῷ καθ' Ἡράκλειτον οὐδὲ θνητῆς οὐσίας δῖς ἄψασθαι κατὰ ἕξιν (τῆς αὐτῆς)· ἀλλ' ὀξύτητι και τάχει μεταβολῆς σκίδνησι και πάλιν συνάγει (μᾶλλον δὲ οὐδὲ πάλιν οὐδ' ὕστερον, ἀλλ' ἅμα συνίσταται και ἀπολείπει) και πρόσεισι και ἄπεισι». [= Δεν μπορούμε να μπορούμε δυο φορές στο ἴδιο ποτάμι, κατὰ τον Ηράκλειτο, οὔτε ν' ἀγγίξουμε δυο φορές μια οὐσία θνητή, γιατί σκορπίζεται και πάλι μαζεύεται με την οξύτητα και την ταχύτητα της μεταβολῆς (και μάλιστα ὄχι πάλι, οὔτε ἀργότερα, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐμφανίζεται και χάνεται) και πλησιάζει κι ἀπομακρύνεται].

759 (ΤτΤ-Α 374).

760 Παραθέτουμε ολόκληρη την πρόταση: «Συνάψεις ὄλα και οὐχ ὄλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶδον διᾶδον, και ἐκ πάντων ἐν και ἐξ ἐνός πάντα», Ηράκλειτος, 29. (10) [Μτφρ: Τα ολοκληρωμένα ἢ ἀνολοκλήρωτα συνταιριάζονται και ταυτόχρονα δεν συνταιριάζονται, ὄλα γεννιούνται ἀπὸ το ἕνα και ἀπὸ το ἕνα ὄλα].

κατηγορίας θα μπορέσει να αναγνωρίσει στίχους, λέξεις ή μεμονωμένες φράσεις που παραπέμπουν σε σημαντικούς ποιητές του ελληνικού Κανόνα, αλλά και σε ξένους (κυρίως γάλλους) ποιητές. Παραδείγματος χάριν, στο ποίημα «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες» θα αναγνωρίσει τη γνωστή φράση του Δ. Σολωμού «Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους, κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσυνέλαβε»:<sup>761</sup>

Θυμάσαι: “Πρέπει πρώτα να συλλάβει ο νους

Κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί”.

Σαφείς οι οδηγίες. Λακωνικότητες.

(ΠΛ-Α 280)

Η παραπάνω επιλογή του σολωμικού στίχου συνδέεται με τη γενικότερη ποιητική ιδεολογία του Φωστιέρη, εν προκειμένω με την πίστη του σε μια μορφή ποίησης η οποία υιοθετεί τη στρατηγική της λογικής διαχείρισης μιας ιδέας πριν αυτή σαρκωθεί σε λόγο ποιητικό, επιλογή που δεν δέχεται το άμεσο προσωπικό βίωμα ως μόνη ή κυρίαρχη πρώτη ύλη της ποιητικής δημιουργίας. Παράλληλα, το αίτημα του Φωστιέρη για πυκνότητα του ποιητικού λόγου βρίσκει την ακέραιη έκφρασή του στη φράση του Δ. Σολωμού, η οποία εκλαμβάνεται ως οδηγία για την αποφυγή της κοινοτοπίας που ταλαιπωρεί τον ποιητικό λόγο.<sup>762</sup>

Στο ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» (ΠΛ-Α 286), ο αναγνώστης θα αναγνωρίσει τους τροποποιημένους καβαφικούς στίχους που προέρχονται από το ποίημα «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου-ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.». Εδώ, ο Φωστιέρης δίνει μια άλλη προοπτική στους γνωστούς

---

761 Βλ. Πολίτης, 2009: 138-139. Ο Λ. Πολίτης γράφει σχετικά στο βιβλίο του *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*: «Δέκα χρονών, το 1808, κι αφού ένα χρόνο πριν είχε πεθάνει ο πατέρας του, ο Σολωμός συνοδευόμενος από τον Rossi, έρχεται στην Ιταλία να σπουδάσει, στο Λύκειο της Κρεμόνας πρώτα, κοντά στο δάσκαλό του, στο Πανεπιστήμιο της Παβίας. [...]. Ο Σολωμός γνωρίζεται με νέους ποιητές και γίνεται οικείος με τον πρύτανη τότε των ιταλικών κλασικιστών, τον Vincenzo Monti. Μας έχει παραδοθεί και μια διχογνωμία του μ’ αυτόν σχετικά με την ερμηνεία ενός στίχου του Δάντη. Στο οργισμένο “Δεν πρέπει να συλλογίζεται κανείς τόσο, πρέπει να αισθάνεται, να αισθάνεται” του Monti, ο εικοσάχρονος Ζακυνθινός απάντησε νηφάλια: “Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους κι έπειτα η καρδιά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσυνέλαβε”».

762 Για το ποίημα ο Πυλαρινός θα γράψει: «[...] εμφωλεύει, αυτή τη φορά, η ανάγκη για μια εκ βάθρων ανανέωση της γλώσσας, υποφώσκει η αγωνία του ποιητή για μια σύγχρονη εκφραστική πρόταση, σύμφυτη των καιρών. Αυτά προς αποφυγήν της κοινοτοπίας και για την αποκατάσταση της ισορροπίας μεταξύ αισθήματος και σκέψης». Βλ. Πυλαρινός, 2021: 26.

στίχους του Κ.Π. Καβάφη «Είς σέ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,/ πού κάπως ξέρεις από φάρμακα/ νάρκης τοῦ ἄλλου δοκιμές, ἐν Φαντασία καί Λόγω». Στο ποίημα του Φωστιέρη η λέξη *νάρκης* θα γίνει «νάρκωση», η λέξη *δοκιμές* θα μετατραπεί σε ρήμα («δοκιμάζεται»), ενώ θα διατηρηθεί η Φαντασία και ο Λόγος: «Ούτε η νάρκωση του χειρουργείου δοκιμάζεται/ Πάνω σε ἄλγη/ Εν φαντασία/ Και λόγω».

Αυτούσιος καβαφικός στίχος εντοπίζεται στο ποίημα (15) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), ο οποίος προέρχεται από το ίδιο καβαφικό ποίημα. Εδώ, ωστόσο, ο στίχος «*Είς σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως*» πλαγιογραφείται, τυπογραφική επιλογή που κατευθύνεται προς τον αναγνώστη ως υπενθύμιση, σήμανση ή ειδοποίηση. Παρόμοια, στο ποίημα ποιητικής «*Η σκέψη ανήκει στο πένθος*» (ΣΑΠ-Α 225), ο στίχος «*Ρίχνει χαστούκι στα εύσμα/ Παιδιά της σημειολογίας*» παραπέμπει μετωνυμικά στο ποίημα του Κ.Π. Καβάφη «*Νέοι της Σιδώνος*»:<sup>763</sup>

Η αίθουσα άνοιγε στον κήπο επάνω·  
κι είχε μιαν ελαφρά ευωδία ανθέων  
που ενώνονταν με τα μυρωδικά  
των πέντε αρωματισμένων Σιδωνίων νέων.

Η λέξη «αντικλείδι» στο ποίημα «*Τα λόγια μένουν*», παραπέμπει στο γνωστό ποίημα του Γ. Παυλόπουλου «*Τα αντικλείδια*»:<sup>764</sup> «*Μα περισσότερο αντικλείδι για ν' ανοίγουνε/ Τα πιο ανοιχτά συρτάρια εξιχνιάζοντας*».<sup>765</sup> Ωστόσο, αυτό που κινεί νοηματικά το εν λόγω ποίημα ποιητικής είναι οι καβαφικοί στίχοι από το ποίημα του Κ.Π. Καβάφη «*Κρυμμένα*». Παραθέτουμε αρχικά το ποίημα το Καβάφη, ώστε να γίνει εμφανής η ποιητική μεταγραφή των στίχων του στο αντίστοιχο φωστιερικό ποίημα:

Οι πιο απαρατήρητές μου πράξεις  
και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα —

---

763 Καβάφης, ό.π., σ. 22.

764 Γ. Παυλόπουλος, *Ποιήματα 1943-1997*, Νεφέλη 2001, σ. 122.

765 (ΠΛ-Α 314).



από εκεί μονάχα θα με νιώσουν.  
Αλλά ίσως δεν αξίζει να καταβληθεί  
τόση φροντίς και τόσοσ κόπος να με μάθουν.  
Κατόπι —στην τελειοτέρα κοινωνία—  
κανένας άλλος καμωμένος σαν εμένα  
βέβαια θα φανεί κ' ελεύθερα θα κάμει.<sup>766</sup>

Τους στίχους του καβαφικού ποιήματος, οι οποίοι σημαίνονται παραπάνω με έντονα τυπογραφικά στοιχεία, ο Φωστιέρης «τους χωρίζει» τοποθετώντας τους στη μέση και στο τέλος του ποιήματος. Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη είναι η άμεση αναφορά στον Κ.Π. Καβάφη («Στίχος γνωστός, καβαφικός»), ως ρητή δήλωση οικειοποίησης του στίχου, στοιχείο που κατευθύνει τον επαρκή αναγνώστη στο να αναζητήσει ολόκληρο το καβαφικό ποίημα, ενώ ο στίχος («*Του περιβάλλοντος, της εποχής. Πράξεις*»), ανήκει στον Κ.Γ. Καρυωτάκη.<sup>767</sup> Παραθέτουμε απόσπασμα από το ποίημα ποιητικής του Φωστιέρη σημειώνοντας, και εδώ, με έντονη γραφή τις διακειμενικές αναφορές:

[...]  
Δεν ξέρω τι θ' αποφανθούν (αν, όποτε)  
Οι αυθέντες οι αυθεντικοί ετάζοντες  
Καρδίες και όργανα λοιπά·  
Ίσως προσάψουν ερεβώδη σαρκασμό  
Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα  
Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη  
Σε σκοινί τρόμου –  
Ανάρμοστο να υποθέσω εδώ τι ενδέχεται  
Να υποθέσουν άλλοι.

Το μόνο που με ανησυχεί

---

766 Βλ. *Κρυμμένα Ποιήματα 1877-1923*, στο Σαββίδης, 1985/2011: 309.

767 Από το ποίημα «Όλοι μαζί...»: «Κι αν πειναλέοι γυρνάμε ολημερίς,/ κι αν ξενυχτούμε κάτω απ' τα γεφύρια,/ επέσαμε θύματα εξιλαστήρια/ του "περιβάλλοντος", της "εποχής"». Από Κ.Γ. Καρυωτάκη, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 163.

(Καθόλου δεν με ανησυχεί, αστειεύομαι)

Είναι που απ' όσα έγραψα

**Από εκεί μονάχα θα με νιώσουν.**

Στίχος γνωστός, καβαφικός. Και αξίωμα.

Μα περισσότερο αντικλείδι για ν' ανοίγουνε

Τα πιο ανοιχτά συρτάρια εξιχνιάζοντας

Φέρνοντας άνετα στο φως οι κρίνοντες

Τα φανερά. Συνθήκες βίου προσωπικού,

**Του περιβάλλοντος, της εποχής.** Πράξεις

Και λόγια που έφυγαν

Μένουν για πάντα, ως φαίνεται να μας θυμίζουν.

Ποιες πράξεις απ' τις τόσες άραγε, ποια λόγια;

Το μόνο που με ανησυχεί.

**Αλλά ίσως δεν αξίζει να καταβληθεί**

**Τόση φροντίς και τόσος κόπος να με μάθουν.**

Δεν αστειεύομαι.

(ΠΛ-Α 314)

Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία θα διαπιστώσει ότι το ποίημα ποιητικής «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός»<sup>768</sup> αποτελεί ένα παλίμψηστο. Εδώ επιλέγεται, ως στίχος, ο τίτλος του ποιήματος του Κ.Γ. Καρυωτάκη «Ιδανικοί αυτόχειρες»: «Και αυτόχειρες/ Ιδανικοί βεβαίως (γνωρίζετε/ τη σημασία εδώ του “ιδανικοί”)/ Όποια σελίδα να σηκώσεις»), ενώ οι επόμενοι στίχοι του ποιήματος προέρχονται από το γνωστό ποίημα του Λ. Μαβίλη «Λήθη» (1899). Γράφει ο Λ. Μαβίλης: «Καλότυχτοι οι νεκροί, που λησμονάνε/ την πίκρια της ζωής. Όντας βυθίσει/ ο ήλιος και το σούρουπο ακλουθήσει,/ μην τους κλαις, ο καημός σου όσος και να 'ναι!». Αντίστοιχα στο φωστιερικό ποίημα, με πλήρη όμως αντιστροφή του

---

768 (ΠΛ-Α 286).

νοήματος: «Καλότυχοι νεκροί αυτοί,/ Που λησμονάμε/ Πόσο ανύπαρκτοι στ' αλήθεια υπήρξαν».

Η ποίηση του Καρυωτάκη εμφανίζεται ξανά στο ποίημα «Τα λόγια μένουν» με τον ίδιο τρόπο, όπως παραπάνω, δηλαδή με τη μετατροπή τίτλου σε στίχο. Η γνωστή συλλογή *Ελεγεία και σάτιρες* (1927) του Καρυωτάκη μετατρέπεται ως εξής μέσα σε στίχο:

Ίσως προσάψουν ερεβώδη σαρκασμό  
Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα  
Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη  
Σε σκοινί τρόμου –  
Ανάρμοστο να υποθέσω εδώ τι ενδέχεται  
Να υποθέσουν άλλοι.

(ΠΛ-Α 314)

Ως παλίμψηστο είναι δομημένο και το ποίημα «Αλλότριον φως», στο οποίο εντοπίζονται γνωστοί στίχοι ποιητών, αυτούσιοι ή ελαφρώς παραλλαγμένοι. Εν πρώτοις του Ελύτη («Την πρώτη στάλα της βροχής»), στίχος που παραπέμπει στο ποίημά του «Ελένη»<sup>769</sup> από τη συλλογή *Προσανατολισμοί* (1940): «Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι/ Μουσκέψανε τα λόγια που είχανε γεννήσει αστροφεγγιές/ Όλα τα λόγια που είχανε μοναδικό τους προορισμόν Εσένα!». Επίσης του Σεφέρη, «Πάνω στην άμμο την ξανθή/ γράψαμε τ' όνομά της»,<sup>770</sup> ενώ η λέξη «λιόγερμα» παραπέμπει στους στίχους του Γ. Ρίτσου από τη *Ρωμιοσύνη* (I): «Όλοι διψάνε. Χρόνια τώρα. Όλοι μασάνε μια μπουκιά ουρανό πάνου απ' την πίκρα τους./ Τα μάτια τους είναι κόκκινα απ' την αγρύπνια,/ μια βαθειά χαρακιά σφηνωμένη ανάμεσα στα φρύδια τους/ σαν ένα κυπαρίσσι ανάμεσα σε δυο βουνά το λιόγερμα».<sup>771</sup> Τέλος, στο ποίημα υπάρχει αναφορά και στο ίδιο το έργο του ποιητή και συγκεκριμένα στον τίτλο της συλλογής *Το θα και το*

769 Βλ. Ο. Ελύτης, *Προσανατολισμοί* (1941), «Σποράδες. Ελένη», σ. 37.

770 Βλ. Γ. Σεφέρης, *Στροφή* (1931), «Άρνηση», σ. 13.

771 Βλ. *Ανθολογία Γ. Ρίτσου* (επιλογή Χ. Προκοπάκη), Κέδρος 2000, σ. 81.

να του θανάτου,<sup>772</sup> αλλά και στο ομόνυμο ποίημα: Παραθέτουμε το ποίημα «Αλλότριον φως»:

Τι θέλουν και μιλάνε οι νεότεροι;  
Να πούνε τι;  
Για τη ζωή τον θάνατο την αδικία τον έρωτα;  
Όλα προλάβαν τα μοιράσαν  
Μεταξύ τους οι παλιοί:  
“Νυν δ’ ότε πάντα δέδασται”  
Παραπονιόταν ο Χοιρίλος δυόμισι  
χιλιάδες χρόνια πριν –  
Κι εμείς ακόμα τραγουδάμε ανύποπτοι  
Την πρώτη στάλα της βροχής, το λιόγευμα,  
Το θα ή το να που ψιθυρίζει ο θάνατος  
Την άμμο την ξανθή και το φεγγάρι.

Εμείς ακόμα το φεγγάρι; Αυτό που κάποτε  
Ούτε ποιητής ούτε ζωγράφος, το ζωγράφισε  
Ο Παρμενίδης μ’ έξι λέξεις  
Ανεξίτηλες:

“Νυκτιφαές περί γαίαν αλώμενον  
Αλλότριον φως”.

(ΘΟΔ-Α 409)

Παράλληλα, ο τίτλος του ποιήματος «Ποτάμι ποίημα» παραπέμπει στον στίχο του Γιάννη Ρίτσου «Πολλά ποιήματα είναι ποτάμια» από το ποίημα «Το χρέος των ποιητών».<sup>773</sup> Ομοίως, στο ποίημα «Ρακη» ο στίχος «Μαράσλειο Λεόντειο Νομική τα

---

772 Βλ. και Μαρκόπουλος, 2022: 60.

773 Από τη συγκεντρωτική έκδοση *Ποιήματα* [Ε' Τόμος] (1978). Παρόμοια ο Γ. Μαρκόπουλος στο ποίημα «Τα ποιήματα, ένα ποτάμι, ο ποιητής» γράφει: «Τα ποιήματα είναι τόσο δύσκολα, το ξέρετε./ Και αν σηκώσεις τις λέξεις, είναι τόσο θλιμμένα,/ σαν δάχτυλα που μάδησες μια νύχτα με αγωνίες./ Ένα ποτάμι είναι ένας ξένος που κρύβεται, το ξέρετε./ Την ημέρα πηγαίνει στη θάλασσα./

ζοφερά Παρίσια» αποτελεί δάνειο/παραλλαγή από την Ωδή Πρώτη «Ο Φιλόπατρις» του Κάλβου: «Χαίρε Αυσονία, χαίρε/ και συ Αλβιών, χαιρέτωσαν/ τα ένδοξα Παρίσια· ωραία/ και μόνη η Ζάκυνθος/ με κυριεύει». <sup>774</sup> Τέλος, σε ό,τι αφορά στους νεοέλληνες ποιητές, από το ποίημα-σύνθεμα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων», οι στίχοι «Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο» αποτελούν μια άλλη εκδοχή –αλλά και πλήρη αντιστροφή της σημασίας– του γνωστού στίχου του Ανδρέα Εμπειρίκου «Η ποίηση είναι ανάπτουσι στίλβοντος ποδηλάτου». <sup>775</sup>

Σε ό,τι αφορά στην αναγνώριση διακειμενικών υλικών από ξένους ποιητές, ο αναγνώστης, εκτός από τον Baudelaire, τον Verlaine και τον Queneau, θα προσέξει ή θα θυμηθεί τη διάσημη φράση του Mallarmé προς τον ζωγράφο Edgar Degas «Τα ποιήματα δεν γράφονται με ιδέες αλλά με λέξεις»:

Όπως και να 'χει

Ο Μαλλαρμέ το απέκλεισε:

“Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες”.

(Ωραία ιδέα. Μπορεί να γίνει ποίημα;

Δύσκολο).

(ΓΛ-Α 280)

Τέλος, ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία θα αναγνωρίσει τις πάμπολλες επαναλήψεις και σιωπηρές παραπομπές, με ποικίλους τρόπους, σε στίχους τού ίδιου του Φωστιέρη, από προηγούμενα ποιήματα, πρόσφατες ή παλαιότερες συλλογές του, κάτι που, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, αποτελεί και αναγνωρίσιμο στοιχείο ύφους.

---

Το απόγευμα λουφάζει ακίνητο,/ σαν αγρίμι που πέρασαν δίπλα του κυνηγοί.// Ο ποιητής, ένας δήθεν αδιάφορος/ που κρύβει τα χέρια του στις τσέπες». Γ.Μαρκόπουλος, *Οι πυροτεχνουργοί*, Εγνατία/Τραμ, Θεσσαλονίκη 1979, σελ. 24.

774 Βλ. Κάλβος, *Ωδές*, «Ωδή Πρώτη. Ο Φιλόπατρις» (1β'), σ. 65.

775 Ανδρέας Εμπειρίκος, *Ενδοχώρα* (1945), «Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας», σ. 107.

## 2. 6. Ο διαδραστικός και αποκρυπτογράφος αναγνώστης (investigator reader)

Σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής ο αναγνώστης καλείται να παίξει τον ρόλο του αποκρυπτογράφου, να λύσει γρίφους, να ερευνήσει το μυστήριο που μπορεί να κρύβουν οι λέξεις, είτε ανακαλύπτοντάς τις μέσα σε άλλες λέξεις είτε προσπαθώντας μέσα από φθόγγους να τις συνθέσει, να «χτίσει» ποιήματα ή να τα διαλύσει και μετά να τα ανασυνθέσει, να ανακαλύψει αμφισημίες<sup>776</sup> και πολυσημίες, να διαβάσει καρκινικές λέξεις. Η παραπάνω διαδικασία ομολογουμένως αυξάνει την αναγνωστική έξαψη για τους αναγνώστες που είναι προετοιμασμένοι και οπλισμένοι με την αρετή της αναγνωστικής υπομονής, γι' αυτούς που θα επιστρέψουν ξανά στα σημεία του ποιήματος που προκάλεσαν αναγνωστική επιβράδυνση. Γενικότερα, η διαδικασία αυτή αφορά εκείνη την κατηγορία αναγνωστών που δεν μένει στην επιφάνεια των λέξεων, αλλά αποφασίζει κατά την ανάγνωση να κοιτάξει πίσω από τις λέξεις. Σε αυτόν τον προσανατολισμό του αναγνώστη προς την παράκαμψη του αδιαφανούς νοήματος, που απαιτεί τη βούληση μιας διαδραστικής εμπλοκής στα όρια της γλώσσας και της λογοτεχνικής ερμηνείας, έχει αναφερθεί και ο ίδιος ο ποιητής σε μια από τις πολυάριθμες συνεντεύξεις του, όπου σημειώνει:

Πιστεύω ότι τα ποιήματα εκλύουν μεγαλύτερη ένταση όταν αποτελούν *πνευματικές ασκήσεις* για τον δέκτη τους. *Πνευματικές ασκήσεις* αμφίσημες-όχι μόνο με την κοινή σημασία, αλλά και μ' εκείνη του προβλήματος προς λύσιν, της σπαζοκεφαλιάς, όπως χρησιμοποιούσαν την έκφραση τα παλιά περιοδικά. Θα ήταν ευτύχημα αν κάθε ποίημα μπορούσε να λειτουργήσει διαδραστικά, ν' αποτελέσει τον καταλύτη για την απελευθέρωση μιας εξίσου δημιουργικής ενέργειας από την πλευρά του αναγνώστη, ο οποίος όχι μόνο καλείται ν' ανακαλύψει και ν' αξιοποιήσει κρυμμένα μυστικά, θαμμένα στο υπέδαφος των

---

776 Πρβλ. Μακρίδου, 2021ε: 172, όπου (σε σχέση με την αμφισημία) διατυπώνεται η άποψη ότι το μεγαλύτερο μέρος της ποίησης του Αντώνη Φωστιέρη αποτελεί μια συνεχή αναγνωστική προσπάθεια ανεύρεσης του μη, άμεσα, ορατού, αυτού που κρύβεται κάτω από την κειμενική επιφάνεια και όχι αυτού που προεξέχει, ενώ το ποίημα λειτουργεί ως μέσον μιας βαθύτερης αλήθειας κατανοούμενης με πνευματική εγρήγορση, με τη διαδικασία ανεύρεσης και αποκρυπτογράφησης της αμφισημίας να παράγει την πιο υψηλή ενέργεια.

λέξεων, αλλά να εμπλουτίσει το περιεχόμενο του ποιήματος με δικές του προβολές και προεκτάσεις.<sup>777</sup>

Ο πιο δυνατός ποιητικός γρίφος τον οποίο καλείται να λύσει ο αποκρυπτογράφος αναγνώστης επί του συνόλου των ποιημάτων ποιητικής είναι μάλλον ο τίτλος του ποιήματος «Ε Α΄».<sup>778</sup> Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα «Κρυπτικά και διαδραστικά ποιήματα ποιητικής», ο τίτλος αυτός παραπέμπει, *prima vista*, σε συντομογραφία, αλλά τελικά ο επίμονος αναγνώστης, που θα υποβάλει το κείμενο σε διαδοχικές αναγνώσεις, μπορεί να καταλάβει ότι πρόκειται για τα δύο φωνήεντα τα οποία λείπουν από τη λέξη-αίνιγμα, δηλαδή από τη λέξη «φτερά» (ε, ά).

Ανάλογα, στο ποίημα «Μαγική εικόνα ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων»,<sup>779</sup> τίτλος που παραπέμπει σε γρίφο παλιού περιοδικού (βλ. ενότητα «Κρυπτικά και διαδραστικά ποιήματα ποιητικής»), τα δύο πουλιά, το αηδόνι που βρίσκεται μέσα στη φράση “Α ηδονή” και το γεράκι που βρίσκεται κρυμμένο στη λέξη «αγεράκι», θα αποκαλυφθούν στον αποκρυπτογράφο αναγνώστη προσφέροντάς του παρόμοια ικανοποίηση με την επίλυση ενός σταυρόλεξου.

Ικανοποίηση που σχετίζεται με τους κατασκευαστικούς και μορφοποιητικούς κώδικες της γραφής εμπεριέχουν και πολλά γριφώδη παίγνια των λέξεων, όπως το εμφανές ομοηχητικό οξύμωρο του τίτλου στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Άγριος ίμερος»,<sup>780</sup> η ανακάλυψη, στο ίδιο ποίημα, της λέξης *άλας* που κρύβεται μέσα στη λέξη *θάλασσα*, ή της λέξης *έαρ* που κρύβεται αναγραμματισμένη στον *αέρα* και στα *νερά*, ή ομοηχητικά της άρνησης *Μη* στην πρώτη συλλαβή της λέξης *Μυστικά*, ή του *Ταυ*-«*λειψού σταυρού*» στη λέξη *Τάφους* (στοιχείο μεταγλωσσικό), ή, τέλος, η πολυσημία του συμφώνου *Δέλτα* που παραπέμπει στο γράμμα της αλφαβήτου *Δέλτα*, στο πρώτο γράμμα «*Των/ Δεσποινίδων*», στο *Δέλτα* της εκβολής των ποταμών και στη γυναικεία φύση (ανάποδη σχηματική αναπαράσταση του γράμματος).

---

777 βλ. Φωστιέρης, 2014: 157.

778 (ΤτΤ-Α 376).

779 (ΣΕ-Α 104).

780 (ΤτΤ-Α 371).

Σε μεγαλύτερη κειμενική έκταση, ολόκληρο το ποίημα «Κρυφό σονέτο»,<sup>781</sup> που φαίνεται να είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο και «ανήκει», μέσω της αφιέρωσης, στον ποιητή Κ.Γ. Καρυωτάκη (στο μότο του ποιήματος γράφεται ως «του Γ.Κ.Κ.»), αποτελεί στην πραγματικότητα ένα αυστηρό σονέτο, σαιξπηρικού τύπου, και εναπόκειται στον αναγνώστη να «διαλύσει» την υπάρχουσα δομή, να ανασυνθέσει και να ανακαλύψει μόνος του, με βάση τις λέξεις που ομοιοκαταληκτούν, το κρυφό σονέτο που προσημαίνεται από τον τίτλο του ποιήματος (βλ. ενότητα «Πειραματικά ποιήματα ποιητικής»).

Υπό μια άλλη οπτική, στο γλωσσοθεματικό ποίημα «Διάλυση»,<sup>782</sup> στο οποίο ο Διάβολος εξολοθρεύει τις λέξεις και, υπονομεύοντας την ουσία της γλώσσας, οδηγεί τον κόσμο σε διάλυση, η ακαταληψία των δύο στίχων «Ο ε λ δ ι α κ β ε σ ο υ σ ι α / σ ι ε λ ι ε ο λ η σ ε ι α» θα προσελκύσει το ενδιαφέρον του «αποκρυπτογράφου» αναγνώστη, που ίσως, προγυμνασμένος από τον παιγνιώδη χαρακτήρα ορισμένων ποιημάτων, θα αναζητήσει, μάλλον μάταια, λέξεις κρυμμένες μέσα σε αυτούς τους δύο στίχους, όπως μάταια θα προσπαθήσει να αποκωδικοποιήσει και κάποιες συνθηματικές και μυστικές λέξεις, όπως είναι «Η συνθηματική λέξη ΛΙΝΑΡΙ/ Κι η μυστική ΑΤΜΑΚΑΝΘΟΣ» στο ποίημα «Ρακη».<sup>783</sup>

Όλα τα παραπάνω ποιήματα εγκαινιάζουν μια νέα γλωσσική πραγματικότητα μέσα στον ποιητικό κειμενικό χώρο των ποιημάτων ποιητικής και αδήριτα διαμορφώνουν, με τις ιδιομορφίες τους και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, την αναγνωστική συμπεριφορά, καθώς, όσοι αναγνώστες έχουν αποφασίσει να εμπλακούν ενεργά, ακολουθούν τους κανόνες του «γλωσσικού παιχνιδιού» που επινοεί και εισηγείται ο ποιητής. Οι κανόνες αυτοί, που υπαγορεύονται από μια «φίλει κρύπτεσθαι» πρόθεση, εμπλέκουν τον αναγνώστη σε ένα υπερβατικό παιχνίδι της ποιητικής γλώσσας, ενεργοποιώντας και απελευθερώνοντας λανθάνουσες πνευματικές δυνάμεις ή, κατά μια άλλη εκδοχή, πνευματικές δυνάμεις που και ο ίδιος, ενδεχομένως, δεν γνώριζε ότι διαθέτει. Έτσι, η προοπτική αυτή οδηγεί σε μια οιονεί διαδραστική συμπόρευση του «αποκρυπτογράφου» αναγνώστη με τις διαθέσεις και τις επιλογές του «κρυπτογράφου» ποιητή.

---

781 (ΘΟΔ-Α 446).

782 (ΔΤΣ-Α 157),

783 (ΥΓ-Α 293).



### 3. Η σκυτάλη στον αναγνώστη: η εμπλοκή και η χειραφέτησή του

«Χάθηκα/ Γεννήθηκα σ' εσένα μέσα/ Μένω».

(ΣΕ-Α 73)

Κάθε δημοσιευόμενο κείμενο (ποίημα ή πεζό), από τη στιγμή της δημοσίευσής του απευθύνεται κατά τεκμήριο σε όλους τους αναγνώστες. Ο αναγνώστης στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη αποκτά υπόσταση, ως άμεσα εγγεγραμμένο ρηματικό πρόσωπο μέσα στο κείμενο, γίνεται ένας υποθετικός/φαντασιακός συνομιλητής και αποδέκτης του λόγου του ποιητή-πομπού, χωρίς βέβαια τη δυνατότητα απάντησης. Σύμφωνα με τον Chatman,<sup>784</sup> ο αποδέκτης του λόγου του συγγραφέα συνιστά ένα τέχνασμα, με το οποίο ο υπονοούμενος συγγραφέας ενημερώνει τον πραγματικό αναγνώστη για το πώς πρέπει να λειτουργήσει ως ιδανικός αναγνώστης. Στην παρούσα κατηγορία ποιημάτων ποιητικής, ο ποιητής ενεργοποιεί τη χρήση της βουλευτικής λειτουργίας (conative),<sup>785</sup> η γραμματική της οποίας έγκειται στη χρήση της κλητικής και της προστακτικής, και απευθύνεται προς τον δέκτη του μηνύματος για να εκφράσει κάποια επιθυμία, προτροπή ή επίκληση, ενώ συναφής είναι και η χρήση του σχήματος αποστροφής η οποία κατευθύνεται είτε προς τον αναγνώστη (εσύ) είτε προς τους αναγνώστες (εσείς), έχει την έννοια της πρόσκλησης σε μια διεργασία πνευματική ή της μέθεξης στην ποιητική εμπειρία, και αποκτά συγκεκριμένες μορφολογικές σηματοδοτήσεις (χρήση β'ενικού ή β'πληθυντικού προσώπου, χρήση προστακτικής ή υποτακτικής) και εννοιολογικές σημασιοδοτήσεις.

Ωστόσο, πέρα από τα παραπάνω, από την αναδίφηση στο ερευνητικό δείγμα, και σε ό,τι αφορά στις άμεσες αναφορές στον αναγνώστη, προτείνουμε τη διάκριση τριών ειδών αναγνωστών: τον γνώριμο αναγνώστη, τον αναγνώστη δυνάμει ποιητή, και τον άγνωστο αναγνώστη.

#### 3. 1. Η αποστροφή προς τον αναγνώστη. Ο εγγεγραμμένος αναγνώστης των ποιημάτων ποιητικής

---

784 Βλ. Chatman, 1978: 150.

785 Βλ. Jakobson, 2009: 64.

Ο εγγεγραμμένος αναγνώστης είναι αυτός στον οποίο απευθύνεται άμεσα ο συγγραφέας, αυτός που έχει αυτόνομη «οντότητα», η ύπαρξη της οποίας γίνεται αντιληπτή μέσω της χρήσης της βουλευτικής λειτουργίας. Ο αναγνώστης της κατηγορίας αυτή γίνεται αποδέκτης ποικίλων οδηγιών, παραινήσεων και υποσχέσεων.

Έτσι, σε μια πρώτη προσέγγιση, ο αναγνώστης αυτής της κατηγορίας καλείται να ενεργοποιήσει και να εντείνει κάποια από τις πέντε αισθήσεις του: την ακοή («Άκου βαθιά τη φωνή των φλεβών μας/ Σφαίρες κυκλοφορούν στο αίμα») και κυρίως την όρασή του («Όμως, για κοίτα:/ Ξαφνικά πετάει κέρατα/ Το φαλακρό κρανίο/ Του όμικρον», ή: «Κοίτα τις λέξεις πώς κρεμιούνται στα χαρτιά/ Σαν φύλλα αδύναμα που σκούριασαν σε δέντρο», ή: «Κοίτα τριγύρω η ομορφιά επαναλαμβάνεται/ –Γυναίκα όμορφη και τι ωραίο ποίημα!–», ή: «Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα/ Πόσο αχάριστη».

Συχνά προσκαλείται να ενεργοποιήσει τις διανοητικές του δυνάμεις: «Μηδαμινές μπουκιές αέρα/ Υποδύονται τέρατα. Σκέψου λοιπόν:», ή: «Αλλά σκεφτείτε το/ Μόνο σε χείλη παραφρόνων θα μπορούσε να φυτρώσει/ Τέτοια φράση/ Αλλά σκεφτείτε το», ή: «Για σκέψου./ Αν δεν υπάρχει πράγματι,/ Αν δεν υπήρχε πράγματι Θεός», ή: «Μην απαντάτε πρόχειρα. Αφού απάντησε πριν χρόνια ο/ Εμπεδοκλής, μην απαντάτε. Γίγνεσθαι πάρος ουκ εόν». Δεν απουσιάζουν οι προσκλήσεις στην ανάκληση της μνήμης: «Κι αν πρόκειται να ζήσεις τρεις χιλιάδες χρόνια/ Ή ακόμα και τριάντα εκατομμύρια/ Θυμήσου πάντως/ Πως κανείς δεν χάνει άλλη ζωή», ή: «Θυμήσου: όλα ομοειδή και ανακυκλούμενα/ Καμιά σπουδαία διαφορά»), ή στη διαγραφή της μνήμης και τη στροφή προς τη λήθη «Ξέχασ' τα/ Όλα καθώς τα ξέχασα», ή εμφανίζεται ως προτροπή προς τον αναγνώστη για τον καθορισμό της προσωπικής του ταυτότητας: «Εγώ είμ' εγώ/ Εσύ είσ' εσύ μπορεί και να 'σαι ο άλλος», ή και τα δύο ταυτόχρονα «Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιός είμαι ή ποιός υπήρξα/ Και ασφαλώς ποιός είσ' εσύ και ποιό αυτό το ποίημα», ενώ είναι συχνή και η υποβολή ερωτήσεων προς τον αναγνώστη/ες: «Εσείς/ Πώς ξεχωρίζετε το φύλο ενός δέντρου;», ή: «Τι άραγε/ Να είναι αυτό που δεν υπήρχε πριν, και τώρα υπάρχει;/ Πώς θα 'ταν δυνατόν; Κι αν θέτε αλλιώς;/ Τ' εόν εξαπολέσθαι ανήνυστον – πού ακούστηκε/ Να πέθανε ποτέ το πεθαμένο;».

Σε ορισμένες περιπτώσεις η ποιητική απεύθυνση λαμβάνει τη μορφή επιτακτικής παραίνεσης, της επιδίωξης ενός είδους ανάληψης ευθύνης από τον αναγνώστη του ποιήματος, αλλά ταυτόχρονα και πρόσκληση ή πρόκληση να εντείνει την αναγνωστική του προσοχή και να μοιραστεί την ποιητική αγωνία, όπως συμβαίνει στο ποίημα «Η κόλαση της αμφιβολίας»:<sup>786</sup> «Κοίτα παντού –/ Και κοίτα εμένα: Σου μιλώ/ Μ’ ακαριαίες πράξεις/ Ποιος ξέρει αλήθεια αν είμ’ εγώ/ Εσύ αυτός ή ένα έρμαιο ποίημα/ Που θέλει η μοίρα του να ταξιδέψει μόνο –». Ταυτόχρονα, η πρόθεση μέθεξης στην ποιητική αγωνία δίνει τη θέση της στην ανάγκη του πομπού-ποιητή να μοιραστεί με τον αναγνώστη βαθύτερα συναισθήματα, όπως για παράδειγμα τη νοσταλγία στο ποίημα «Νοσταλγώ εκείνο το παρόν», η οποία μπορεί να εκληφθεί και ως μορφή εσωτερικού μονολόγου, γι’ αυτό και κλείνεται εντός παρενθέσεων:

(Αυτή δεν είναι η νοσταλγία του παρόντος;  
Ο απόλυτος  
Ο άγριος σπαραγμός για την απόσταση  
Που σε χωρίζει από  
Το σώμα πού αγκαλιάζεις.  
Η άβυσσος  
Πού βυζακώνει απάνω σου  
Τ’ αγαπημένα).

(ΣΑΠ-Α 270)

Το ποίημα «Πρώμος αποχαιρετισμός»,<sup>787</sup> ποίημα που φέρει ως μότο την ιταλική φράση *Nel mezzo del cammin*, αποτελεί την πλέον ξεκάθαρη περίπτωση παρουσίας του εγγεγραμμένου αναγνώστη. Όντας το τελευταίο ποίημα της συλλογής *Τοπία του Τίποτα* (2013), λειτουργεί ως επίλογος αλλά και ταυτόχρονα ως υπόσχεση επιστροφής. Η υπόσχεση αυτή δίνεται από τον ποιητή σε όλους τους αναγνώστες, στοιχείο που επιτρέπει να διαφανεί μια σχέση οικειότητας και γνωριμίας («Τώρα/ Που ακόμα δεν εσήμανε αναχώρηση/ Κι όλοι στην πλήξη της ημέρας/ Ή στην τύρβη

---

786 (ΔΤΣ-Α 148).

787 (ΤτΤ-Α 396).

μας/ Τώρα η καλύτερη στιγμή/ Ν' αποχαιρετιστούμε»). Ο αποχαιρετισμός φαίνεται να αφορά κυρίως τους συνεπείς αναγνώστες του έργου, αυτούς δηλαδή που ακολούθησαν και ακολουθούν αναγνωστικά τον ποιητή («Ήδη απ' του δρόμου τα μισά»), ενώ προτείνεται η απομάκρυνση από συναισθηματικές εξάρσεις («Χωρίς τον πανικό του κατεπείγοντος/ Την υστερία της σειρήνας που παγώνει»), με τον τρόπο που δύο αγαπημένοι σύντροφοι συνομολογούν την ανάγκη ενός ψύχραιμου χωρισμού. Ωστόσο, η αποστασιοποιημένη αυτή νηφαλιότητα, που προβάλλεται αρχικά, αίρεται στη συνέχεια, όταν ξεκινά η περιγραφή της μελλοντικής επιστροφής, δηλαδή της έκδοσης ενός νέου ποιητικού βιβλίου, η οποία πλαισιώνεται λεκτικά με το στοιχείο της συναισθηματικής υπερβολής («δάκρυα νωπά», «στεναγμοί χωρισμού», «κλαυθμοί», «γλυκείας επιστροφής»).

Για το παραπάνω ποίημα δύο είναι τα σημεία στα οποία οφείλουμε να σταθούμε. Εν πρώτοις, η ένταξη του ποιήματος στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής σχετίζεται με την έμμεση αναφορά στο ποιητικό έργο, καθώς θεματοποιεί τη σχέση του ποιητή με το αναγνωστικό του κοινό. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, αξίζει να προσεγγίσουμε τη συγγραφική πρόθεση.<sup>788</sup> Ομολογουμένως, το ποίημα δημιουργεί

---

788 Η έννοια της προθετικότητας (intentionality), σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (1991: 123), αφορά στον εντοπισμό των προθέσεων του δημιουργού: στις *εξωγλωσσικές προθέσεις*, δηλαδή τις στάσεις, πεποιθήσεις και επιδιώξεις του συγγραφέα σε σχέση πάντα με την τέχνη που καλλιεργεί, η διερεύνηση των οποίων από τον κριτικό της λογοτεχνίας φωτίζει βασικές πτυχές του έργου συμβάλλοντας στην σωστή ερμηνεία του. Ως δεύτερη κατηγορία ο Μπαμπινιώτης αναγνωρίζει τις *προθέσεις εν σχέσει με το έργο*, δηλαδή αυτές που αφορούν το μήνυμα και την έκφραση, με την σκέψη ότι η ερμηνεία του μηνύματος συνιστά μια μορφή αποκωδικοποίησης ή αποκρυπτογράφησης. Για τους Wellek & Warren (1980: 184-185), οι «προθέσεις» του συγγραφέα είναι πάντοτε «λογικοποιήσεις», σχόλια τα οποία πρέπει οπωσδήποτε να ληφθούν υπόψη, αλλά τα οποία πρέπει να κριθούν υπό το φως, πάντοτε, του ολοκληρωμένου έργου, καθώς μπορεί να είναι απλές δηλώσεις των σχεδίων και ιδεωδών του, ενώ η εκτέλεση μπορεί να είναι είτε πολύ πιο κάτω είτε πολύ πιο έξω από τον στόχο. Ως παράδειγμα οι συγγραφείς αναφέρουν τον Σαίξπηρ: «Αν παίρναμε συνέντευξη από τον Σαίξπηρ για τον *Άμλετ*, πιθανόν να εξέφραζε τις διαθέσεις του με τρόπο που δεν θα τον βρίσκαμε καθόλου ικανοποιητικό. Θα συνεχίζαμε όμως την εύρεση νοημάτων στον *Άμλετ* (και όχι απλώς την εφεύρεσή τους), τα οποία πιθανόν να απείχαν πολύ από τη σαφή διατύπωση που βρήκαν μέσα στη συνειδητή σκέψη του Σαίξπηρ». Πέρα από την παραπάνω άποψη, οι Wellek & Warren ταυτίζουν τις προθέσεις του συγγραφέα με τις συνειδητές εμπειρίες που ο ίδιος ήθελε να ενσωματώσει στο έργο του. Για τον Derrida (βλ Καλοκύρης: 2004: 74-75), η ενασχόληση με τη συγγραφική πρόθεση δεν αποτελεί μια διαδικαστική στρατηγική της ανάγνωσης που μπορεί να μεγεθυνθεί ή να αγνοηθεί στον βαθμό που η ανάγνωση το επιτάσσει, αλλά αποτελεί έναν πραγματικό περιορισμό που τίθεται πάνω στην κριτική ανάγνωση και εμφορείται από την ανάγκη να καταστούν αντιληπτά συγκεκριμένα κείμενα, τα οποία απαιτούν να διαβαστούν με συγκεκριμένο τρόπο. Κατά τον Derrida, η ερμηνεία της συγγραφικής πρόθεσης ενός κειμένου αποτελεί η ίδια την ερμηνεία μιας ερμηνείας. Τέλος, ο Hirsch, απορρίπτοντας τις απόψεις των μελετητών (π.χ. των Fish και Tompkins) που υποστήριζαν την ιστορικότητα του νοήματος, με την έννοια ότι ελλοχεύει ο κίνδυνος να οδηγήσουν στην ερμηνευτική αναρχία και τον σχετικισμό, διατύπωσε την άποψη ότι ο μοναδικός έγκυρος στόχος κάθε μελετητή είναι η αποκάλυψη των προθέσεων του συγγραφέα και,

ένα κλίμα αναγνωστικής εύνοιας, με την έννοια ότι προετοιμάζει και προαναγγέλλει προνομιακά την άφιξη ενός επόμενου ποιητικού βιβλίου, πριν ακόμη ο ποιητής εκδώσει αυτό που γράφει. Αναμφισβήτητα, το ποίημα κατευθύνεται αφενός προς τον συνεπή αναγνώστη του ποιητικού έργου, αφετέρου αποτελεί τέχνασμα επικοινωνιακής τακτικής, με στόχο να παραμείνει ανοιχτός ο διάυλος επικοινωνίας του ποιητή με τον αναγνώστη:

Τώρα

Που ακόμα δεν εσήμανε αναχώρηση

Κι όλοι στην πλήξη της ημέρας

Ή στην τύρβη μας

Τώρα η καλύτερη στιγμή

Ν' αποχαιρετιστούμε.

Χωρίς τον πανικό του κατεπείγοντος

Την υστερία της σειρήνας που παγώνει.

Αντίο λοιπόν

Ήδη απ' του δρόμου τα μισά

(Αφού η μέση του αγνώστου είναι το άγνωστο)

Κι ας μένει άγνωστο αν στο απώτερο ξανά

Θα γνωριστούμε.

Ωστόσο αύριο

Που με δάκρυα νωπά

Στα ίδια μέρη θα σας βρω

---

παρ' όλο που ο αναγνώστης δεν είναι βέβαιος ότι θα ανακαλύψει αυτή την πρόθεση, οφείλει να προσπαθήσει να την ανασκευάσει έχοντας ως αφετηρία το κείμενο. Βλ. Παρίσης, 2005: 95.

Αιφνίδια  
Οι στεναγμοί του χωρισμού  
Θα γίνουνε  
Κλαυθμοί και γέλωτες  
Γλυκείας επιστροφής.

Της πιο ταχείας  
Πιο γλυκείας επιστροφής:

Πριν χωριστούμε.

(ΤτΤ- Α 396)

### 3. 2. Ο αναγνώστης δυνάμει ποιητής

Το ποίημα του Καβάφη «Το πρώτο σκαλί»<sup>789</sup> και ο διάλογος του νεαρού ποιητή Ευμένη με τον ποιητή Θεόκριτο θα μπορούσε να είναι το πλέον κατάλληλο προοίμιο για την παρούσα υποενοότητα, στην οποία ο αναγνώστης των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη αντιμετωπίζεται ως δυνάμει ποιητής ή και ως ποιητής, με την έννοια ότι ο εγγεγραμμένος αναγνώστης στα παρακάτω ποιήματα ποιητικής λαμβάνει ευθέως οδηγίες/συμβουλές από τον ποιητή-πομπό, οι οποίες δίνονται παραινετικά, ενθαρρυντικά, και αφορούν άλλοτε σε ζητήματα ιδεολογικής ταυτότητας του παραγόμενου ποιητικού λόγου και άλλοτε σε ζητήματα πρακτικής φύσεως που σχετίζονται με τη μορφολογία και τον τρόπο δημιουργίας των ποιημάτων.

Ξεκινώντας από το ποίημα «Το κελί», εντοπίζουμε σε αυτό την αναπαραστατική εικόνα του αναγνώστη («Κι εσύ»), η οποία εκ πρώτης όψεως θα ταίριαζε περισσότερο στην εικόνα του ποιητή, καθώς αυτός εμφανίζεται να γράφει (ή να διαβάζει) ποίηση κλεισμένος «Στους τέσσερις σίχους». Το στοιχείο αυτό συνιστά μια μεταβίβαση των ατομικών ιδιοτήτων του ποιητή στον αναγνώστη, καθώς οι συνθήκες μόνωσης, που συχνά ο ποιητής επιβάλλει στον εαυτό του, είναι

---

789 Κ.Π. Καβάφης, *Τα Ποιήματα* (1897-1918), ό.π., σ. 105.

ανάλογες με τις συνθήκες ανάγνωσης. Σ' ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, ο εγκλεισμός του αναγνώστη και η προσήλωσή του στον ποιητικό λόγο εμφανίζεται και ως στοιχείο προσδοκώμενο, με την έννοια ότι ο ποιητής σκιαγραφεί έμμεσα μέσα στο ποίημα την εικόνα του ιδανικού αναγνώστη της ποίησής του. Πρόκειται λοιπόν για τον αναγνώστη, που θα προσπεράσει, θα απαρνηθεί τον εξωτερικό-πραγματικό κόσμο («Έξω παφλάζουνε τα χρώματα της μέρας») και θα προσηλωθεί στον κόσμο του ποιήματος, το νόημα του οποίου συνιστά έναν δεύτερο κόσμο, εσωτερικό, που οριοθετείται αυστηρά, όπως το κελί μιας φυλακής ή ενός μοναστηριού, από *στίχους* και όχι από *τοίχους*:

Έξω παφλάζουνε τα χρώματα τῆς μέρας  
Σκέψεις αισθήματα χαράζουν το κενό.  
Κι εσύ κλεισμένος κλειδωμένος έγκλειστος  
Στους τέσσερις στίχους.

(ΤτΤ-Α 380)

Στο ποίημα «Ότι τον ποιητή δέοι είπερ μέλλοι ποιητής είναι»,<sup>790</sup> η αποστροφή προς τον αναγνώστη («Γί' αυτό σου λέω/ Πάρε χαρτί πιάσε μολύβι κι άρχισε –/ Τον πρώτο στίχο, αν δεν στον δώσουν οι θεοί, δανείσου τον:» υιοθετεί το ύφος του βιβλίου του Μ. Ζακόμπ *Συμβουλές σ' ένα νέο ποιητή*, ή και το αντίστοιχό του βιβλίο του Ρίλκε,<sup>791</sup> ενώ η συγγραφική πρόθεση εντοπίζεται στη μεταβίβαση της ποιητικής εμπειρίας ή και σοφίας: για να είναι κάποιος ποιητής βασική προϋπόθεση είναι να γράφει ποιήματα, δηλαδή να εμπλέκεται με την τέχνη της ποιήσεως, να αναζητά τη συγγραφή, όπως ο μαραγκός αναζητάει το σφυρί (αντίληψη που ταιριάζει με τη λαϊκή θυμόσοφη φράση «τα εργαλεία κάνουν τον μάστορα»), ακόμη και όταν δεν μπορεί να γράψει ούτε τον πρώτο στίχο. Η ενθάρρυνση προς τον αναγνώστη υποστηρίζεται και με την ενδοκειμενική παράθεση της φράσης του Paul Valéry «Τον πρώτο στίχο μας τον χαρίζουν γενναιόδωρα οι θεοί», η οποία εδώ τροποποιείται και λαμβάνει παραινετικό πρόσημο: «Τον πρώτο στίχο αν δεν στον

---

790 (ΘΝΘ-Α 179).

791 Βλ. Ρ.Μ. Ρίλκε, *Επιστολές σε έναν νεαρό ποιητή* (Μτφρ. Α. Ίσαρης), Αθήνα, 2006, Αρμός.

δώσουν οι θεοί δανείσου τον:». <sup>792</sup> Τελικά, το ποίημα δημιουργεί τον ποιητή ή, σε μια γενικότερη αναγωγή, το δημιούργημα δημιουργεί τον δημιουργό και «έκαστον δέντρον εκ του καρπού γινώσκειται» (Ματθ. Ιβ' 33).

Εκτός όμως από τον δανεισμό του πρώτου στίχου από το έργο κάποιου άλλου, προτείνεται στον αναγνώστη-ποιητή (ή δυνάμει ποιητή), ως αποτελεσματική μέθοδος συγγραφής, η «μέθοδος της καταβολάδας» (βλ. κεφάλαιο τέταρτο, ενότητα «"Καταβολάδες" – δίπτυχα και τρίπτυχα ποιήματα ποιητικής»), μια μορφή αποτελεσματικού «αυτοδανεισμού», δηλαδή οικειοποίησης ενός στίχου ή ημιστίχου από ένα μητρικό ποίημα και αξιοποίησής του ως εναρκτήριου στίχου σ' ένα άλλο, νέο ποίημα, οδηγία που προτείνεται σωστικά για να χρησιμοποιηθεί σε περίπτωση «ανομβρίας» ιδεών, όταν, όπως συμβαίνει συχνά, αδυνατεί να χαράξει τους πρώτους στίχους της ποιητικής ιδέας: «Αν γονατίσεις ημιστίχιο κλώνο μες στη σκέψη σου/ Μπορεί να βγει καταβολάδα; Οψόμεθα». <sup>793</sup>

Μια ακόμη συγγραφική οδηγία προς τον αναγνώστη περιέχεται και στο ποίημα «Πρόλογος ή επίλογος»:

[...]

Πάρε λοιπόν το μολύβι τού Τίποτα

Ζωγράφισε τα γνήσια τοπία

Και πες τό εγώ "κανείς"

Τον κόσμο "κήπο απότιστο"

Μες στα φυτά της φαντασίας να ξαπλωθείς

Ροκάνισε το μισητό σου σώμα.

(ΘΝΘ-Α 167)

Στο ποίημα η προτροπή για συγγραφική δημιουργία εμπεριέχει ένα νέο ιδεολογικό στοιχείο: η ποίηση, ως συγγραφική πράξη, αποτυπώνει ένα φαντασιακό κόσμο που δεν σχετίζεται με την πραγματική ζωή, δεν περιέχει κάποιο απτό αντίκρισμα, άρα σε ρεαλιστική βάση συνιστά ένα «Τίποτα», αντίληψη που συνάπτεται με την

---

792 Paul Valéry, *Au sujet d' Adonis*. Ο στίχος αποτελεί στοιχείο διακειμενικότητας (intertextualité). Βλ. Genette, 1982: 28.

793 (ΣΑΠ-Α 254).



απομυθοποίηση και υπονόμηση, εκ των έσω, της ποιητικής τέχνης. Παράλληλα, οι συμβουλές προς τον αναγνώστη εμπεριέχουν και οδηγίες προς το συγγραφικό του Εγώ («Και πες το εγώ “κανείς”»), εδώ με την έννοια του ομηρικού «Ούτις»,<sup>794</sup> ως υπενθύμιση ότι ο προσωπικός λόγος του γράφοντος υπερβαίνει ή εξαλείφει την ατομικότητά του, «διαπερνά το πρώτο επίπεδο του θεματικού ερεθίσματος και ανάγεται ξανά στο επέκεινα μιας ευρύτερης οπτικής»,<sup>795</sup> καθώς η απώλεια του πραγματικού εαυτού χάριν του συγγραφικού επιτρέπει και τη μείωση της προσωπικής ευθύνης μέσω μιας δοτής ελευθερίας που παρέχει ο λογοτεχνικός λόγος. Ωστόσο, η πραγματικότητα, από μόνη της, είναι ένα άνυδρο-ξερό τοπίο («“κήπο απότιστο”»), τον οποίο η ποίηση δύναται να μετασχηματίσει με τη φαντασία (εν φαντασία).

Σε παρόμοιο πνεύμα, η μεταβίβαση της ποιητικής εμπειρίας προς τον αναγνώστη εντοπίζεται και στο ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας»,<sup>796</sup> όπου οι διαπιστώσεις-οδηγίες περί γραφής επεκτείνονται στην έννοια του χρόνου: «Τρεις ώρες φτάνουν για να γράψεις ένα ωραίο ποίημα/ Όμως τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα», αντίληψη που σχετίζεται με τον φυσικό χρόνο συγγραφής (ώρες) και τον χρόνο επώασης της ποιητικής ιδέας (χρόνια). Πρόκειται ουσιαστικά για την ανάδειξη της αρετής της υπομονής, συμβουλή που θυμίζει τα λόγια του Ζακόμπ: «Πρέπει να “αποταμιεύουμε” για πολύ καιρό και να μην αντιδράμε πρόωρα. Όσο πιο πολύ περιμένουμε, τόσο το καλύτερο. Η άμεση “έκφραση” δεν αξίζει τίποτα· η προετοιμασία του μετασχηματισμού είν’ εκείνη που οικοδομεί και δημιουργεί».<sup>797</sup>

Οδηγίες προς τον αναγνώστη-δυνάμει ποιητή εντοπίζονται και στο ποίημα «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες»,<sup>798</sup> τίτλος δηλωτικός του συμβουλευτικού περιεχομένου, και προσπάθεια του πομπού να μεταδώσει, ενδεχομένως και να επιβάλει, στον αναγνώστη την προσωπική του κοσμοθεωρία για τον τρόπο σύνθεσης του ποιητικού λόγου. Στο ποίημα ενσωματώνονται τα λόγια του Σολωμού («Θυμάσαι: “Πρέπει πρώτα να συλλάβει ο νους/ Κι έπειτα η καρδιά θερμά να

---

794 Βλ. *Όμηρου Όδύσσεια* - Ραψωδία Ι' στ. 366: «Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι. μήτηρ ἠδὲ πατὴρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἐταῖροι».

795 Βλ. Μαρκόπουλος, 2022: 33.

796 (ΘΝΘ-Α 177).

797 Ζακόμπ, 1984: 17.

798 (ΠΛ-Α 280).

αισθανθεί'»), τα οποία ο ποιητής αξιοδοτεί και προσυπογράφει, ενώ ελέγχεται ως ανεπαρκής και μη εφαρμόσιμη η άποψη του Μαλλαρμέ («Όπως και να 'χει/ Ο Μαλλαρμέ το απέκλεισε:/ "Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες".// (Ωραία ιδέα. Μπορεί να γίνει ποίημα;/ Δύσκολο)»). Η πρώτη άποψη, αυτή του Σολωμού, ακυρώνει τη δεύτερη, με την έννοια ότι ο ποιητικός λόγος, κατά τον ποιητή, οφείλει να ξεκινά από ένα στοχασμό-καταλύτη και να επενδύεται στη συνέχεια από τη θέρμη ενός συναισθήματος, ενώ η αντίληψη του Μαλλαρμέ, ότι οι ποίηση φτιάχνεται μόνο με λέξεις, προσκρούει στην άποψη του Σολωμού, καθώς οι λέξεις από μόνες τους,<sup>799</sup> χωρίς τη θέρμη του συναισθήματος, το οποίο ωστόσο κυριαρχεί πλειστάκις των περιπτώσεων στον ποιητικό λόγο («Το αίσθημα σου μένει/ Συντριβής/ Για τον αιώνιο θρίαμβο/ Των αισθημάτων»), δεν συγκροτούν ωραία ποιήματα. Πάνω σε αυτό το ακραιφνώς θεωρητικό ζήτημα τοποθετείται ο ποιητής:

Η μεγάλη παρεξήγηση έγκειται στο ότι ο στοχασμός εκλαμβάνεται συχνά ως αντίπαλος της συγκίνησης, ενώ στην πραγματικότητα συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: αποτελεί μια επιπλέον αστείρευτη πηγή, απ' όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να αντλεί και να μεταδίδει τη γνήσια συγκίνηση, διαρκέστερη και ποιοτικότερη από μια απλοϊκή δακρυγόνο αντίδραση. Είναι αυτονόητο ότι από τα μεγάλα νοήματα δεν προκύπτουν πάντα μεγάλα έργα, αν η πραγμάτευσή τους είναι άτεχνη και ατελής. Εις πείσμα πάντως του Μαλλαρμέ, η ποίηση γίνεται και με ιδέες, αρκεί η σκέψη να μετουσιωθεί σε συναίσθημα και το νόημα να σαρκωθεί σε βίωμα.<sup>800</sup>

Τελικά, μέσα σε αυτό το ποίημα, το οποίο απευθύνεται αποκλειστικά στον αναγνώστη που θα λάβει την απόφαση να γράψει ποίηση, συμπυκνώνεται μια «συνταγή», ένας ιδεολογικός πυρήνας που κινείται στη «μεσοποταμία» των δύο αποφθεγματικών φράσεων (Σολωμού-Μαλλαρμέ): η συγγραφή του ποιήματος οφείλει να έχει αφετηρία έναν στοχασμό, δηλαδή ένα διανοητικό νυγμό, να συμπληρώνεται από το συναίσθημα και να αποτυπώνεται με λέξεις. Τα τρία αυτά

---

799 Στους πρώτους στίχους του ποιήματος «Άγιος ήμερος» (ΤτΤ-Α 372) δίνεται επιτακτικά στους αναγνώστες η οδηγία για εγκατάλειψη της εμμονικής προσήλωσης στη γλώσσα, ως αμάρτημα ανάλογο με αυτό της ειδωλολατρίας: «Μην προσκυνάτε τα είδωλα./ Είναι μοιραίο αμάρτημα η γλωσσολατρία».

800 Φωστιέρης, 2013: 372.

στοιχεία απαρτίζουν την προτεινόμενη στον αναγνώστη ποιητική θεωρία, αλλά και ταυτόχρονα αποτυπώνουν εύγλωττα την προσωπική τακτική συγγραφής του ποιητή.

Στο ποίημα «Θέλω να γράψω»,<sup>801</sup> η απεύθυνση προς τον αναγνώστη είναι και πάλι άμεση («Ένα ποίημα σαν κι αυτό/ Που μόλις τώρα αρχίζεις να διαβάζεις/ Που να μιλάει/ Για ένα ποίημα σαν κι αυτό/ Που μόλις άρχισες πριν λίγο να διαβάζεις»), ενώ εδώ ο λόγος από κατευθυντικός και συμβουλευτικός γίνεται πληροφοριακός, καθώς ενημερώνει τον αναγνώστη ότι, εν αγνοία του, κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης γίνεται δημιουργός ενός νέου ποιήματος που έχει ως μήτρα προέλευσης το ίδιο το ποίημα: «Να λέει πως πίσω απ' τις λέξεις του/ Ένα μάτι/ Διαβάζει εσένα/ Που διαβάζοντας τις λέξεις/ Μ' άγραφες λέξεις γράφεις ένα ποίημα/ –Μες στο μυαλό σου γράφεις ένα ποίημα–// Γράφεις αυτό/ Ή/ Ένα ποίημα/ Σαν κι αυτό». Οι στίχοι αυτοί, σε πρώτο επίπεδο, αγγίζουν ένα θεωρητικό ζήτημα που σχετίζεται με την αναγνωστική πρόσληψη του ποιήματος και με τη διχοτομία νοήματος και σημασίας. Το «μάτι» του συγγραφέα, ή του ποιήματος, αποτελεί έμμεση αναφορά στη συνθήκη της πρόθεσης του κειμένου, η οποία είναι οριστικά παγιωμένη, τετελεσμένη και αναλλοίωτη, καθώς ο συγγραφέας του κειμένου, ως «παντοκράτωρ» της ποιητικής γραφής, υποκειμενοποιεί την προσωπική του μυθολογία με αγωγό το ίδιο το ποίημα. Με φορά αντίστροφη, ο αναγνώστης διαβάζει το παγιωμένο νόημα και προχωρά στη δική του σημασιοδότηση, ενώ νοερά αρχίζει να κατασκευάζει (συντάσσει) νοερά ένα δικό του ποίημα, δηλαδή ένα μετα-ποίημα. Παρά την αντίθετη αφετηρία, ο ποιητής δημιουργεί *ex nihilo* και ο αναγνώστης πάνω στο ήδη συντελεσμένο, άρα ως κοινός παρονομαστής εμφανίζεται η διαδικασία της δημιουργίας είτε εκ του μηδενός (ποιητής) είτε με τη μορφή της αναδημιουργίας του ποιητικού λόγου, η οποία εδράζεται στο τρίπτυχο: Ποιητής-πρόθεση-συντελεσμένο νόημα και στο τετράπτυχο: Αναγνώστης-άγνοια πρόθεσης-αναδημιουργία ποιήματος-απεριόριστες σημασίες.<sup>802</sup> Σ' ένα άλλο επίπεδο, οι άγραφες λέξεις («Μ' άγραφες

---

801 (ΘΟΔ-Α 438)

802 Ο διαχωρισμός νοήματος, που ανήκει στον συγγραφέα, και σημασίας, που τη δημιουργεί/αποδίδει ο αναγνώστης, ανήκει στο Hirsch (1976), ο οποίος υποστήριξε ότι ο μοναδικός έγκυρος στόχος κάθε μελετητή είναι η αποκάλυψη των προθέσεων του συγγραφέα και δεν εξαρτάται από τις ερμηνευτικές επιλογές του αναγνώστη, αντίθετα η σημασία του κειμένου είναι η

λέξεις γράφεις ένα ποίημα») αποτελούν άμεση αναφορά στην αντίληψη του Φωστιέρη για τον μη γραφόμενο ποιητικό λόγο, αντίληψη που προσημαίνεται και από τον τίτλο της πρώτης ποιητικής του συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* (1977), με την έννοια της υποκρυπτόμενης αντίστιξης, καθώς το «μες» δηλώνει αυτόματα και την ύπαρξη του «έξω». Πάνω σε αυτό το ζήτημα (το οποίο αναλύεται εκτενώς στην ενότητα «Η ποίηση έξω από την ποίηση»), εμφωλεύει η άποψη ότι η ποίηση πλανάται και έξω από το σύνολο της γραπτής ποίησης, καθώς η ζώσα πραγματικότητα μπορεί να είναι ισχυρότερη σε ένταση και ποιητική συγκίνηση από τη γραφόμενη με ωραίους στίχους ποίηση και η συγκίνηση να εκλύεται σε μεγαλύτερο βαθμό προερχόμενη από «ένα άκουσμα, μια εικόνα, μια χειρονομία, μια σκέψη ή ένα όνειρο, παρά από τις συζεύξεις των λέξεων που προσπαθούν ασθμαίνοντας να εκφράσουν αυτή τη ζωντανή ουσία».<sup>803</sup>

Μια διαφορετική προσέγγιση προς τον αναγνώστη-δυνάμει ποιητή εισηγείται το ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός»,<sup>804</sup> η οποία είναι ορατή από τον τίτλο. Η προσέγγιση εδώ είναι καθησυχαστική και απομυθοποιητική ταυτόχρονα. Ο κειμενικός χώρος του ποιήματος, σε αντίθεση με τον χώρο του χειρουργείου, ακόμη κι αν θεματοποιεί το συμβάν του θανάτου, αποτελεί έναν ανώδυνο χώρο που δεν αγγίζει την πραγματικότητα. Η θέση αυτή απομυθοποιεί τη ρομαντική αντίληψη ότι η ποίηση περιγράφει την ρεαλιστική πραγματικότητα ή μια πραγματικότητα παράλληλη. Η ποιητική γραφή δεν είναι μέρος της πραγματικής ζωής, καθώς διατηρεί μια απόσταση ασφαλείας από τον ανθρώπινο πόνο, ώστε «Ας μη γελιόμαστε./ Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός».

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το ποίημα «Όπως», ως υπενθύμιση προς τον αναγνώστη-ποιητή ότι η ποιητική γραφή συνιστά μια φενάκη του πραγματικού

---

σχέση ανάμεσα στο νόημα και ένα πρόσωπο, μία αντίληψη, το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον μιας εποχής. Αντίθετα με τον Hirsch, ο Bleich (1975), θεωρητικός της «υποκειμενικής κριτικής», απορρίπτει τη διάκριση νοήματος-σημασίας και υποστηρίζει ότι η ανταπόκριση σε ένα κείμενο εξαρτάται αποκλειστικά από την προσωπικότητα του αναγνώστη. Προς μια άλλη κατεύθυνση, ο Holland (1977) επιχειρήσε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση της αναγνωστικής πράξης. Σύμφωνα με αυτήν, η αναγνωστική εμπειρία ακολουθεί ένα γενικό μοντέλο, το οποίο έχει σταθερό στόχο του την αναδημιουργία της ταυτότητας ή του προσωπικού ύφους του αναγνώστη, μέσα από την ανταπόκριση του τελευταίου σε συγκεκριμένα κειμενικά στοιχεία, ενώ, όπως υποστηρίζει ο Holland, μέσα σε κάθε κείμενο υπάρχουν λανθάνουσες φαντασιώσεις, τις οποίες ο αναγνώστης εντοπίζει και μετασχηματίζει σε μια ενότητα που αποτελεί την ερμηνεία του για το κείμενο. Βλ. Παρίσης, 2007: 95-96.

803 Φωστιέρης, 2018: 10.

804 (ΠΛ-Α 286).

κόσμου, ενώ οι λέξεις και οι φράσεις αποτελούν γλωσσικές κατασκευές, λεκτικά είδωλα του υπαρκτού κόσμου, *Τοπία του Τίποτα*, που αδυνατούν να αποδώσουν την πραγματική έννοια των πραγμάτων (βλ. «Γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής»):

Και βέβαια μπορείς να γράψεις “ο αφρός της θάλασσας”,  
“Ο φλοίσβος”, “η βουή απ’ το πέλαγος”,  
Όμως κανένας φθόγγος δεν νοτίζει τον αέρα  
Καμιά υγρασία, βλέπεις, δεν ζαρώνει  
Το χαρτί.

(ΘΟΔ-Α 444)

### 3. 3. Ο αναγνώστης ως κληρονόμος

«Τον άγνωστο αναγνώστη εσένα σκέφτομαι»<sup>805</sup>

Η ποιητική σκέψη στα ποιήματα ποιητικής που απευθύνονται στον αναγνώστη, και συνιστούν την παρούσα υποκατηγορία, είναι προληπτική: σε αντίθεση με το σύνηθες, ο ποιητής αντί να απευθύνει παράκληση στη Μούσα κατευθύνει το βλέμμα του στον αναγνώστη, στον αναγνώστη του μέλλοντος δίνοντάς του το χρίσμα της συνέχισης της ποιητικής του ύπαρξης, πράξη που αποτελεί ευθύβολη αναγνώριση της αξίας του. Ο αναγνώστης αυτός, που αποτελεί μια ποιητική επινόηση ή κατασκευή του δημιουργού (*fabrication*), επωμίζεται, δυνητικά και φαντασιακά, χρέη κληρονόμου, ευθύνη που συνεπάγεται τη διατήρηση της ποιητικής επίδρασης, μέσω της συνέχισης της ανάγνωσης των ποιημάτων και μετά τον θάνατο του συγγραφέα, τον πραγματικό θάνατο. Ο εν λόγω αναγνώστης είναι ένα φάντασμα, ένα πλάσμα της φαντασίας του συγγραφέα, σαν το φάντασμα του πατέρα του σαιξπηρικού Άμλετ που μεριμνά να μην πέσει κανείς

---

805 (ΘΟΔ-Α 439).

σε λήθαργο.<sup>806</sup> Ανάλογα, ο αναγνώστης-κληρονόμος είναι αυτός στον οποίο κατευθύνει ο ποιητής την ευθύνη της αντίστασης στη σαρωτική επίδραση της επερχόμενης λήθης, της λήθης η οποία εδώ δεν είναι «πολύτιμη», και υπό αυτή τη σκέψη ο αναγνώστης γίνεται αποδέκτης της ποιητικής ανησυχίας για το αβέβαιο μέλλον της επίδρασης του έργου, στοιχείο που παρεισδύει κειμενικά, είτε με τη μορφή αλληπάλληλων διερωτήσεων είτε με τη μορφή υποθέσεων.

Η ανησυχία αυτή αποτυπώνεται από τα πρώτα ακόμη ποιητικά βήματα του Αντώνη Φωστιέρη. Η φθορά του χρόνου και η λήθη ενεργοποιούν το συναίσθημα της αβεβαιότητας του δημιουργού για τη μελλοντική τύχη του έργου του. Το στοιχείο αυτό παρουσιάζεται ξεκάθαρα στο ποίημα «Έτσι περνούν» (απ. 7), όπου η έννοια τού «διαβάζω» λαμβάνει μεταφορικά τη μορφή πεζοπορίας («Ποιος περπατάει σ' αυτό το ποίημα»), ενώ η πρωθύστερη οργανική αντιμετάθεση των χρονικών βαθμίδων (παρόν: «περπατάει», «παρελθόν: διάβασε», μέλλον: «θα το διαβάσει»), με την επαναφορά της ερωτηματικής αντωνυμίας «Ποιος», εντείνει την αβεβαιότητα της αναγνωστικής επιβίωσης του ποιήματος στο διηνεκές και τη μετατρέπει από σκέψη σε κραυγή. Ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο χρήζει ερμηνείας, αφορά στην πολλαπλότητα των υποκειμένων που λαμβάνει το «Ποιος». Έτσι, στον πρώτο στίχο υποκείμενο είναι ο γράφων, ο οποίος στο απόσπασμα (1) του ίδιου ποιήματος έγραψε τον στίχο «Έτσι περνούν οι εποχές περνούν οι εποχές» (στίχος που επαναλαμβάνεται ως μοτίβο και στο απόσπασμα (3). Εκτός από τον τρίτο στίχο, που αφορά τον άγνωστο αναγνώστη, ως υποκείμενο μπορεί να εννοηθεί και ο εσωτερικός (και αφανής) εαυτός του γράφοντος, το ποιητικό alter ego του, που εμφανίζεται συχνά στα ποιήματα ποιητικής. Στον ίδιο στίχο («ποιός τό διάβασε») ως υποκείμενο εννοείται ο συγκεκριμένος (άλλος κάθε φορά ) αναγνώστης, που μόλις διάβασε αυτό το ποίημα. Στον τέταρτο, έκτο και ένατο στίχο ως υποκείμενο παραμένει ο αναγνώστης:

Ποιος είπε οι εποχές περνούν οι εποχές έρχονται

Οι εποχές η μια με ρίζες στην καρδιά της άλλης

---

806 Από τον Άμλετ του Σαίξπηρ. Φάντασμα: «Το βλέπω, είσαι πρόθυμος. Αλλιώς/ Θα 'σουν σε λήθαργο σαν να 'χες πιεί/ το αργό χορτάρι της Αχερουσίας». Βλ. Σαίξπηρ, Άμλετ (Μτφρ. Δ. Καψάλης), στ. 37-39, σ. 80.

Ποιος περπατάει σ' αυτό το ποίημα ποιος το διάβασε  
Και ποιος μετά από χρόνια σ' άλλη εποχή  
Θα το διαβάσει  
Ποιος  
Στην ήρεμη έρημο την άγρια έρημο  
Ποιος ξέρει τώρα κάποτε πως ίσως το διαβάσει  
Ποιος.

(ΣΕ-Α 71)

Στο ποίημα «Η λογική» η φαντασιακή φιγούρα του μελλοντικού αναγνώστη τοποθετείται δίπλα σε αυτή του συγγραφέα, του ποιητικού alter ego του συγγραφέα, αλλά και του ποιήματος. Αιτία της οδύνης, την οποία εκφράζουν οι παρακάτω σίχοι, είναι η αδυναμία της μνήμης να αντισταθεί στη φθαρτική λειτουργία της λήθης, ενώ μέρος της απώλειας είναι και η αδυναμία αναγνώρισης της εικόνας του αναγνώστη:

Μπορεί ο χρόνος να γεννήσει αργότερα  
Θα πάρω ένα πουλάρι του θα καβαλάω αιώνια  
Θ' ανέβω τότε ως εκεί που είμαι τώρα ή πιο ψηλά  
Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιος είμαι ή ποιος υπήρξα  
Και ασφαλώς ποιος είσ' εσύ και ποιο αυτό το ποίημα  
Που το τραβάω με οργιές απ' τη σπηλιά που υπήρξα.

(ΣΕ-Α 94-95)

Στο ποίημα «Η παρακμή», η προσωπική διερώτηση, η οποία σχετίζεται με την απαξίωση του ποιητικού λόγου, κατευθύνεται και προς τον αναγνώστη-κληρονόμο, ο οποίος εδώ εμφανίζεται ως πιθανός αγοραστής. Συγκεκριμένα, τα ποιήματα, ως η μόνη περιουσία του ποιητή στο «χρηματιστήριο» της ανάγνωσης, δεν επιφέρουν μεγάλες αποδόσεις (όπως για παράδειγμα ο πεζός λόγος) και η πώλησή τους, ή ακριβέστερα η προώθησή τους, καθίσταται δυσχερής («πλήρης ήττα»), στοιχείο που οδηγεί τον ποιητικό λόγο στην αναγνωστική υποβάθμιση και ένδεια:

Και τα ποιήματα

Τ' ασημικό που δεν θα το πουλήσω

– Ποιός τ' αγοράζει; –

Μια προδομένη υπόθεση λουπόν

Μια πλήρης ήττα.

(ΣΕ-Α 110)

Ο αναγνώστης κατονομάζεται ως άγνωστος, στο ποίημα «Ο γρίφος του άγραφου». Η σχέση ωστόσο του ποιητή μαζί του είναι διαφορετική από ό,τι σε άλλα ποιήματα, με την έννοια ότι ο αναγνώστης δεν προβάλλει ως συνεχιστής και κληρονόμος, αλλά στο εν λόγω ποίημα εμφανίζεται μια σχεδόν ζηλόφθονη στάση του ποιητή έναντι του αναγνώστη, η οποία εκδηλώνεται ως μακαρισμός του πρώτου προς τον δεύτερο: ο αναγνώστης αβρόχως ποσί θα απολαμβάνει το ποίημα, ολόκληρο και τυπωμένο («Με σιγουριά τετελεσμένου απ' τα πριν»), αυτό για το οποίο ο ποιητής κατέβαλε μεγάλο κόπο ώσπου να το ολοκληρώσει γράφοντας και διορθώνοντάς το «Οχτώ και δέκα κι είκοσι φορές». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον συνιστά η χρονική διαστρωμάτωση των περιεχόμενων ποιητικών πράξεων: το ποίημα δεν υπάρχει ακόμη, αλλά «πάει να γεννηθεί», ενώ οι σκέψεις για το προνόμιο του άγνωστου αναγνώστη εντάσσονται σε ένα δυνητικό φάσμα «Να το έχεις εμπρός σου τυπωμένο, ακέραιο»:

Τώρα που τούτο εδώ το ποίημα πάει να γεννηθεί

–Ακόμα δεν ξεμύτισε απ' τ' αυγό του– σκέφτομαι

Τον άγνωστο αναγνώστη εσένα σκέφτομαι

Να το 'χεις όλο εμπρός σου τυπωμένο, ακέραιο,

Και βιαστικός

Με σιγουριά τετελεσμένου απ' τα πριν

Κουτροβαλώντας να διαβάζεις πεταχτά

Τον τελευταίο του στίχο

Λύνοντας

Αυτοστιγμεί τον γόρδιο γρίφο του άγραφου



Που δίχως οίκτο εμένα με παιδεύει  
Αλλάζοντας  
Σε κάθε βήμα νόημα και ρυθμούς  
– Οχτώ και δέκα κι είκοσι φορές –  
Ωσότου έσχατος  
Την έσχατη στιγμή  
Να μάθω αυτό που γνώριζες εσύ  
Με σιγουριά τετελεσμένου απ' τα πριν:

Τον τελευταίο του στίχο.

(ΘΟΔ-Α 439)

Η ένταση της ποιητικής απεύθυνσης προς τον μελλοντικό αναγνώστη κλιμακώνεται στο ποίημα «Ενθάδε», ποίημα αποκλειστικά αφιερωμένο στον παραλήπτη του ποιητικού λόγου. Εδώ ο αναγνώστης παίρνει τη μορφή ενός διαβάτη, επιλογή που τονίζει αφενός τον περιστασιακό χαρακτήρα της ανάγνωσης ή και το στοιχείο της αδιαφορίας προς την ποίηση, και αφετέρου την έλλειψη σταθερών συναισθηματικών σχέσεων (έναν διαβάτη δεν μπορεί να αναπτύξει βαθύτερες σχέσεις, παρά μόνο επιφανειακές). Ο διαβάτης-αναγνώστης προσπερνά το μνημείο πένθους (τάφο), στο οποίο κείται το νεκρό ποίημα, «Αυτό τ' αλύγιστο/ Το παγερό/ Το δυσανάγνωστο κείμενο/ σώμα», ενώ ενδέχεται να μην διαβάσει ούτε την επιτύμβια στήλη του ταφικού μνημείου (δηλαδή τον τίτλο του ποιήματος). Έτσι ο ποιητής θα ακολουθήσει μια *memento mori* τακτική προσέγγισης προς τον αναγνώστη, η οποία κινείται από το μερικό (ποίημα) στο γενικό (όλα), με ενδιάμεση την υπενθύμιση της ανθρώπινης θνητότητας, άρα της λήθης. Η ανησυχία της επίδρασης εξελίσσεται σε μια αντιπαράθεση ζωής-θανάτου μέσα από ένα απεικονιστικό εύρημα (το ποίημα ως ταφικό μνημείο), ενώ προβάλλεται εντατικά και επαναληπτικά η λησμοσύνη («θα ξεχαστείς», «ξεχνιούνται», «θα ξεχάσεις»). Ωστόσο, αν εξαιρέσουμε τον αναγνώστη, στο ποίημα εμφανίζεται τόσο η ουτοπική ελπίδα αποκατάστασης της φθαρτότητας του όντος, που επιφέρει η αναμέτρηση με τον χρόνο, όσο και το ποιητικό όραμα (ή μάλλον η άρνηση του οράματος) για την αθανασία του έργου:

Διαβάτη, όσο κι αν πονάει,  
Μην το ξεχνάς:  
Θα ξεχαστείς κι εσύ  
Όπως ξεχνιούνται όλα –  
Όπως κι εσύ σε λίγο θα ξεχάσεις  
Αυτό τ' αλύγιστο  
Το παγερό  
Το δυσανάγνωστο κείμενο  
σώμα.

(ΤτΤ-Α 395)

Στο ποίημα «Μνημόσυνο γέννησης», οι άγνωστοι αναγνώστες προσκαλούνται να αναλάβουν το χρέος της μελλοντικής ανάγνωσης του ποιήματος και της διατήρησης της μνήμης του μετά τη γέννησή του (δηλαδή τη δημοσίευσή του), με τον τρόπο των στενών συγγενών που αναλαμβάνουν χρέη αναδοχής και επιτροπείας ενός ορφανού παιδιού. Η διερώτηση («Αναρωτιέμαι: άραγε») για την τύχη του ποιήματος δεν είναι παρά έγνοια για τη μελλοντική επιβίωση του ποιητικού λόγου, η οποία τελείται μέσα από μια μεταφορική σύλληψη σχηματίζοντας μια τριγωνική σχέση, στην κορυφή της οποίας βρίσκεται ο ποιητής-πατέρας και ακολουθεί στη μία κορυφή το παιδί-ποίημα και στην άλλη οι αναγνώστες-συγγενείς επίτροποι. Οι τελευταίοι θα αναλάβουν κι ένα ακόμη ρόλο, αυτόν των διασωστών, καθώς καλούνται να δώσουν στο ποίημα μια δεύτερη ζωή προσφέροντας το φιλί της ζωής μέσω της σιωπηλής επανάγνωσής του: «Να τη διαβάσει πάλι σιωπηλά/ Χαρίζοντας/ Φιλί μιας δεύτερης ζωής/ Στις τυπωμένες λέξεις – »):

Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,  
Που αυτό το ποίημα πάει να γεννηθεί  
–Και πριν ακόμα γεννηθεί–  
Αναρωτιέμαι: άραγε  
Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς

22 Μαρτίου '42 ανήμερα  
–Το ποίημα θα 'ναι τότε ορφανό  
Και κουρασμένο–, άραγε  
Θα υπάρξει κάποιος επιζών που θα σκεφτεί  
Μια τόσο ασήμαντη επέτειο και θ' ανοίξει  
Ετούτη τη σελίδα που διαβάζετε  
Να τη διαβάσει πάλι σιωπηλά  
Χαρίζοντας  
Φιλί μιας δεύτερης ζωής  
Στις τυπωμένες λέξεις –  
Ή ανάβοντας  
Σαν τεθλιμμένος έστω συγγενής  
Κεράκι ενθύμησης  
Στο μυστικό  
Μνημόσυνο  
Μιας γέννησης;

(ΤτΤ-Α 392)

Όγδοο Κεφάλαιο: Ο ποιητής και οι άλλοι

## 1. Οι αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού

### 1. 1. Άμεσες αναπαραστάσεις

Στην παρούσα μελέτη ως άμεσες ορίζουμε τις αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού που εντοπίζονται στα ποιήματα ποιητικής και οι οποίες λαμβάνουν την έννοια του κατηγορήματος, δηλαδή της ιδιότητα, ή των ιδιοτήτων, που ο ίδιος ο ποιητής αποδίδει στον εαυτό του (εγώ είμαι), σε σχέση πάντοτε με την ποιητική τέχνη. Οι περιπτώσεις αυτές υστερούν ποσοτικά σε σύγκριση με τις έμμεσες αναπαραστάσεις και τις βρίσκουμε όλες συγκεντρωμένες σε ένα ποίημα ποιητικής, ενώ μέσω αυτών γνωστοποιείται η αυτοεικόνα που ο δημιουργός επιθυμεί να προβάλει και να επιβάλει στον αναγνώστη/ες, με την ερμηνευτική προσέγγιση εδώ να τείνει προς μια αντικειμενοποίηση, καθώς «τοποθετεί την κατανόηση του κειμένου κάτω από τις επιταγές της κατανόησης ενός άλλου που εκφράζεται μέσα στο κείμενο».<sup>807</sup>

Στο ποίημα «Περπάτησα ως εκεί» πέντε κατηγορήματα εντοπίζονται σε μια στροφή μόλις πέντε στίχων. Ο ποιητής καταγράφει τον εαυτό του ως ούριο άνεμο, ως καράβι, ως μια ύπαρξη προτού να υπάρξει, ως νεκρική πομπή μιας ύπαρξης (αναπαράσταση που συνδέει το εν λόγω ποίημα με το ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση»), αλλά και ως μισοτελειωμένο ποίημα, αναπαράσταση που φέρει στο φως τη συνταύτιση του δημιουργού με το εργό του:

Είμ' ένας ούριος άνεμος λοιπόν κι ένα καράβι  
Κι ίσως μια ύπαρξη προτού να υπάρξει  
Μπορεί κι η νεκρική πομπή μιας ύπαρξης  
Ή ένα μισοτελειωμένο ποίημα  
Που αδιαφορεί για το ταξίδι του στο μέλλον.

(ΣΕ-Α 43)

---

807 Βλ. Ρικέρ, 1990: 169.

## 1. 2. Έμμεσες αναπαραστάσεις

### 1. 2. 1. Ο ποιητής-πλαστοουργός και εμπειροτέχνης

Οι αναπαραστάσεις της εικόνας του ποιητή στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη λαμβάνουν ενίοτε, μέσω του ρητορικού τρόπου της μεταφοράς, τη μορφή και, συνακόλουθα, τις ιδιότητες τεχνιτών-εμπειροτεχνών με τον ποιητή να αναδεικνύεται σε «Homo Faber», στοιχείο που συνδέεται ιδεολογικά με την ποιητική αντίληψη του *ποιείν*, και υποβάλλει τόσο την έννοια του απαιτούμενου μόχθου που καταβάλλεται για την δημιουργία του ποιήματος, όσο και την αξία της τεχνικής, η οποία στη φωστιερική ιδεολογία διαδραματίζει μείζονα ρόλο, ως αναγκαία συνθήκη της ποιητικής σύνθεσης. Εν προκειμένω, η χρήση της συγκινησιακής λειτουργίας του λόγου (α' ενικό) μας οδήγησε στην εξόρυξη ποικίλων αναπαραστάσεων που σχετίζονται με την έννοια της χειρωναξίας. Ωστόσο, η επαγγελματική συντεχνία που «παροικεί» στο ποιητικό έργο και δανείζει ρόλους και λειτουργίες στον ποιητή δεν είναι ορατή και προσημαίνεται υπόρρητα.

Υπό την άποψη αυτή, ο ποιητής πολύ νωρίς οικειώνεται την ιδιότητα του υπομονετικού γεωργού που περιμένει την καρποφορία των φυτών («Τάφοι-φυτά που φυτρώνουνε μέσα μου/ Και περιμένω τον καιρό που θα καρποφορήσουν/ Ό,τι ρουφάει η ζαρωμένη ρίζα τους/ Στις σπηλιές και στις λάσπες του νου μου» (ΣΕ-Α 57), μεταφορά που αντανακλά τη στροφή προς τη θεματική του θανάτου, η οποία καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την ιδιοσυστασία και ταυτότητα του συνολικού έργου. Παράλληλα, ως έμπειρος γεωργός γνωρίζει την καταβολάδα, μέθοδο πολλαπλασιασμού των φυτών, σύμφωνα με την οποία το φυτό πολλαπλασιάζεται από το ίδιο του το ριζικό σύστημα, τεχνική που εμφανίζεται μεταφορικά ως οδηγία-σύσταση προς έτερους συγγραφείς («Αν γονατίσεις ημισίχιο κλώνο μες στη σκέψη σου/ Μπορεί να βγει καταβολάδα; Οψόμεθα»),<sup>808</sup> ενώ η καταβολάδα χρησιμοποιείται και ως βασική τεχνική δόμησης του συνολικού ποιητικού έργου (βλ. ενότητα «"Καταβολάδες"—δίπτυχα και τρίπτυχα ποιήματα ποιητικής»). Τέλος, ο ποιητής ως γεωργός κατέχει την απαραίτητη γνώση ώστε να ξεχωρίζει τα δέντρα από τα φύλλα τους, όπως αυτό φαίνεται στο ποίημα με τίτλο «Η μηλιά», επιλογή

---

808 (ΣΑΠ-Α 254)

που συνδέει ομοηχητικά την έννοια της ομιλίας-μιλιάς με το δέντρο και την αντίληψη περί καρπού και δέντρου:

Πώς ξεχωρίζετε το φύλο ενός δέντρου;

Εγώ θυμάμαι μια τεμπέλικη μηλιά  
Που φανταζόταν μήλα στις μασχάλες της  
Ωστόσο ανθίστατο στους στολισμούς της άνθισης.  
Ακατανόητη μηλιά. Που οι θρόοι της  
Ήταν λυγμός και λόξυγκας  
Των χυμών απ' τη ρίζα. Ένας μύχιος θρήνος για ό,τι  
Εκπληρώνει στο ακέραιο τυφλούς προορισμούς  
Και αρκείται στην προίκα.

(ΣΑΠ-Α 226)

Σε ένα άλλο επίπεδο μεταφορικής σύνδεσης η δημιουργία του ποιήματος εξομοιώνεται με το ζύμωμα του ψωμιού, και ο ποιητής ως άλλος αρτοποιός πλαστοουργεί με τα υλικά που διαθέτει (τις λέξεις και τους στίχους): «(Και με τι χέρια να ζυμώσεις τώρα το ψωμί/ Με τι κουράγιο να τελειώσεις ποίημα)» (ΣΑΠ-Α 225), ενώ από τα χειρωνακτικά επαγγέλματα που εγγράφονται μέσα στα ποιήματα ποιητικής και σχετίζονται με την εικόνα του ποιητή, οι περισσότερες περιπτώσεις αφορούν στον ποιητή-κτίστη (βλ. ενότητα «Το ποίημα ως ακίνητο»), όπως στο ποίημα (15) της *Ποίησης μες στην Ποίηση*, όπου δηλώνεται ρητά η κατασκευαστική διαδικασία και το ποίημα εμφανίζεται ως σπίτι-καταφύγιο που θα προφυλάξει τον ποιητή από τους φόβους του («Η νύχτα βρέχει απόψε όλους τους φόβους μου./ *Εισ σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως/ Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα/ Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ/ Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο*»),<sup>809</sup> ή στο ποίημα (9), όπου το ποίημα είναι κτίσμα, και συγκεκριμένα σκάλα κτισμένη από τον ποιητή («Αυτό το ποίημα/ Είναι μια χτισμένη σκάλα/ –Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα–»)<sup>810</sup> Τέλος, σε ό,τι αφορά στην ιδιότητα του κτίστη-

---

809 (ΠΜΠ-Α 131)

810 (ΠΜΠ-Α 125)

ποιητή δεν πρέπει να προσπεράσουμε και του δύο τίτλους των ποιημάτων (με αντιστροφή των λέξεων) που σχετίζονται με τη κατασκευαστική διαδικασία. Αναφερόμαστε στις ενότητες «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων» (ΤτΤ-Α 381) και «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών» (ΘΟΔ-Α 440), τα οποία μαρτυρούν τον συνετό κτίστη-ποιητή που κατασκεύασε ένα σύνθεμα με υλικά τους στίχους που περίσσεψαν, που δεν χώρεσαν σε δημοσιευμένα ποιήματα ή τους στίχους που αρχικά είχαν ενταχθεί σε ποιήματα και πριν την δημοσίευση απομακρύνθηκαν ως μη κατάλληλοι (κατεδαφίστηκαν δηλαδή). Προσφυώς ο Γ. Μαρκόπουλος θα γράψει για τις δύο αυτές ενότητες:

Εδώ βρίσκονται συγκεντρωμένοι στίχοι που είτε φιλοδόξησαν να χρησιμοποιηθούν ως πρώτη ύλη για να οικοδομηθούν πλήρη ποιήματα αλλά δεν στάθηκε δυνατόν, είτε στίχοι που αποκόπηκαν από ποιήματα τα οποία αποκηρύχθηκαν κατά το μεγαλύτερο μέρος τους και κρατήθηκαν μόνο τα πιο ενδιαφέροντα κομμάτια τους, σαν κάποια ακροκέραμα ή αγαλματίδια από παλιά αρχοντικά μετά την κατεδάφιση.<sup>811</sup>

Ακολουθεί η εικόνα του ποιητή-μαραγκού, που φτιάχνει λέξεις από ξύλο και στη συνέχεια τις βάζει<sup>812</sup> με τον τρόπο που ένα μαραγκός λουστράρει το αντικείμενο που κατασκεύασε («Οι λέξεις μου είναι ξύλινες. Τις βάζω μαύρες, τις κρεμάω με προσοχή απ' το ταβάνι»), ενώ το επάγγελμα του μαραγκού εμφανίζεται και στο ποίημα «Ότι τον ποιητήν δέοι είτερ μέλλοι ποιητής είναι» («Ο μαραγκός χωρίς τα ξύλα του δεν μοιάζει μαραγκός/ Ανελλιπώς ζητάει τον ήχο του σφυριού να μαρτυράει/ Την τέχνη του»), στίχοι που λειτουργούν ως υπενθύμιση προς άλλους ποιητές, ή και αναγνώστες-δυνάμει ποιητές, αλλά και ως αναλογία (βλ. και ενότητα «Ο αναγνώστης δυνάμει ποιητής») με την ιδέα ότι κάποιος γίνεται ποιητής όταν

---

811 Μαρκόπουλος, 2023: 53.

812 Για τη λειτουργία του μαύρου και γενικότερα των χρωμάτων στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη, βλ. Παπαντωνάκης, ό.π., και Καλογήρου (2023: 27-35). Πιο συγκεκριμένα, η Καλογήρου, αναφερόμενη στο χρώμα της φωστιερικής ποίησης, επισημαίνει την παιγνιώδη προσέγγιση των χρωμάτων, τονίζοντας παράλληλα ότι «η χρωματολογία του ποιητή περνά, διυλίζεται και μεταστοιχειώνεται αληθινά μέσω της ανεξάντλητης λεξιμαγείας [...], ο ποιητής παίζει με τα χρώματα-λέξεις για να δημιουργήσει ευφείς λεκτικονοηματικές συλλήψεις και να εκφράσει καταστάσεις αισθησιακές, ψυχοσωματικές, αλληγορικές, φαντασιακές, καταστάσεις σε κάθε περίπτωση που μόνο ένας εξαιρετικά ενοργανωμένος και οργανικός ταυτόχρονα ποιητικός λόγος με έντονα και σπάνια ηχοχρώματα μπορεί να πλησιάσει την αίσθησή τους» (σσ.28-29).



γράφει στίχους, όπως κάποιος γίνεται μαραγκός όταν δουλεύει συνεχώς το ξύλο με το σφυρί του. Στο σημείο αυτό αναδύεται εκ νέου η ιδεολογική αντίληψη, ότι το έργο δημιουργεί τον δημιουργό και όχι ο δημιουργός το έργο, αντίληψη την οποία συναντάμε και στο αλληγορικό ποίημα «Το άγαλμα»: «Ποιο μέλλον χέρι άδηλο/ Θα σμιλευτεί λοιπόν/ Για να σμιλέψει;».

Ως μια ακόμη αναπαράσταση του συγγραφικού εαυτού εντοπίζεται αυτή του ποιητή-τυπογράφου, του έμπειρου τυπογράφου που παρακολουθεί τις λέξεις να τυπώνονται η μία πάνω στην άλλη και η λανθασμένη αυτή κίνηση της τυπογραφικής μηχανής δημιουργεί μια μεγάλη επιφάνεια μαύρου χρώματος πάνω στο χαρτί:

Το μαύρο είν' οι λέξεις  
Που πέσανε η μια πάνω στην άλλη  
Τα τυπωμένα ποιήματα  
Το ένα πάνω στ' άλλο  
Κι όλα τα χρώματα που ζήτησαν εκεί  
Το τελικό κρησφύγετο.

(ΣΕ-Α 39)

Ανάλογα, σκιαγραφείται η φιγούρα του ποιητή που μπαινοβγαίνει στα λιθογραφεία στο ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος», ωστόσο, εδώ, δεν είναι απόλυτα ορατό αν πρόκειται για τον ποιητή-τυπογράφο ή τον ποιητή που μπαίνει στο λιθογραφείο ως πελάτης και περιμένει να τυπωθεί το έργο του. Παράλληλα, η εικόνα του ποιητή-τυπογράφου ενισχύεται και από το στοιχείο των εξειδικευμένων γνώσεων, καθώς, πράγματι, οι κύλινδροι, μέσα από τους οποίους περνάει το χαρτί, ανακαλούν, ως εικόνα, τούς πέτρινους κυλίνδρους που αλέθουν το σιτάρι: «Εγκαταλείπω ξανά τη σιωπή της ψυχής μου/ Και μπαινοβγαίνω στα εκκωφαντικά λιθογραφεία/ Του τίποτα. (Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές».<sup>813</sup>

---

813 (ΣΑΠ-Α 225).

Ως τελευταία εμφανίζεται η φιγούρα του ποιητή-ράφτη, εργασία που παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη συγγραφή του ποιητικού λόγου, καθώς ο ράφτης συχνά καλείται να μεταποιήσει ρούχα, όπως και οι ποιητές καλούνται να αλλάξουν τις παλιές επικρατούσες νόρμες συγγραφής και, ενίοτε, βρίσκονται μπροστά σε μεγάλες αλλαγές που σημειώνονται στον χώρο της τέχνης τους, οι οποίες δεν κομίζουν πάντα το νέο, αλλά συχνά μεταποιούν το παλιό ώστε να φαίνεται νέο (χύνουν το παλιό κρασί σε καινούργια ασκιά).<sup>814</sup> Έτσι, στο ποίημα «Μεταποίηση», στο οποίο πέρα από τη δυσπιστία για τις ποιητικές «πρωτοπορίες», η γλώσσα που χρησιμοποιείται από τον ποιητή για να περιγράψει τις μεταποιήσεις των ρούχων έχει την αμεσότητα της γλώσσας των ραφτών που υποδεικνύουν στους πελάτες τους τις αναγκαίες αλλαγές:

#### Τι ένταση

Στα εργαστήρια των μεταποιητών.

(Ο Ρίλκε δεν σηκώνει πλέον μετασκευή. Για πέταμα.

Όμως του Πάουντ, λέει, στενεύουνε τα πέτα

Και στο μπλουτζίν του Γκίνσμπεργκ ταίριαξε σακάκι τουήντ

Αντί για τζάκετ). Τι άραγε

Να είναι αυτό που δεν υπήρχε πριν, και τώρα υπάρχει;

(ΣΑΠ-Α 234)

#### 1. 2. 2. Ο ποιητής πατέρας

Ο ποιητής νοσταλγεί, με τρόπο πατρικό, τις στιγμές γέννησης του παιδιού του. Σε τρία ποιήματα ποιητικής, τα οποία συνιστούν μια «πατρική» τριλογία, εμφανίζεται η φιγούρα του ποιητή-πατέρα μέσω μιας εικονοποιίας στην οποία είναι πρόδηλο το στοιχείο της τρυφερής προσήλωσης στο ποίημα-νεογέννητο. Η προσοικείωση της εικόνας του μωρού-ποιήματος αντανακλά, εκτός από την αγάπη, τη «γονεϊκή» αγωνία της τύχης του ποιήματος (ή και του ποιητικού έργου), ενώ η ρηματοποίηση της σχέσης ποιητή-πατέρα με το ποίημα-μωρό παραπέμπει σε

---

814 Βλ. τους στίχους «Τα στόματα των νέων. Που χύνουνε/ Αβέρτα το παλιό κρασί/ Σε ασκιά/ καινούργια. Επιμελώς μπλαζέ» (ΘΝΘ-Α 181).

αντικειμενικές συνθήκες σαν αυτές που συναντάμε σε ένα παιδικό δωμάτιο, όπου παρίσταται ο πατέρας με το νεογέννητο μωρό («κούνια μωρού», «ολόκληρος να δώσω ένα φιλί», «γλυκύτητα»):

Κι εκεί που σκύβω  
Απάνω από την κούνια του μωρού μου, ολόκληρος  
να δώσω ένα φιλί, αναπάντεχα  
Με πλημμυρίζει νοσταλγία δακρύων για τη γλυκύτητα  
Ετούτης της στιγμής πού ακέραια  
Ετούτη ετούτη τη στιγμή θα ζήσω.  
[...]  
Τώρα εκείνο το παρόν του ποιήματος  
Έπαψε βέβαια προ πολλού να 'ναι παρόν.  
Κι όπως θυμήθηκα  
Τη νοσταλγία τού άλλοτε παρόντος,

Τη νοσταλγία εκείνη  
Τη νοστάλγησα.

(ΣΑΠ-Α 270)

Στο ποίημα «Σκέψη αισθήματος», το οποίο αποτελεί δίπτυχο με το προηγούμενο, καθώς οι δύο πρώτοι στίχοι αυτού του ποιήματος είναι οι δύο τελευταίοι του προηγούμενου, εμφανίζεται η ίδια εικόνα της πατρικής αγωνίας, που λαμβάνει τη μορφή μια εκτεταμένης μεταφοράς. Η κούνια του προηγούμενου ποιήματος γίνεται τώρα «φύλλο» («σκύβοντας/ Πάνω απ' το φύλλο τού νεογέννητου, να δω/ Πώς αναπνέει, πετάγεται»), και, όπως κάνουν πολλοί νέοι γονείς (αγωνιούν αν το μωρό τους αναπνέει), έτσι κι ο ποιητής-πατέρας προσεγγίζει το φύλλο στο οποίο έχει γραφτεί το νέο του ποίημα. Ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο προβάλλει, αφορά στον ημερολογιακό χαρακτήρα του ποιήματος («Προχτές, Σαββάτο πέντε Αυγούστου ενενηνταπέντε, γράφτηκαν/ Εδώ, στην Αμοργό, οι στίχοι αυτοί. Και σήμερα Δευτέρα»), με την έννοια της καταγραφής ενός πολύ σημαντικού γεγονότος το οποίο δεν πρέπει να ξεχαστεί. Τέλος, η αγωνία για το μέλλον του

ποιήματος, η οποία διευθύνει την ποιητική σκέψη και αφορμάται από το συναίσθημα, ομοιάζει με την αγωνία του πατέρα για το μέλλον του παιδιού του:

Προχτές, Σαββάτο πέντε Αυγούστου ενενηνταπέντε,  
γράφτηκαν

Εδώ, στην Αμοργό, οι σίχοι αυτοί. Και σήμερα Δευτέρα

σκύβοντας

Πάνω απ' το φύλλο τού νεογέννητου, να δω

Πώς αναπνέει, πετάγεται

Μια σκέψη αισθήματος

Ξανά νοσταλγικού. Αν ζήσει, λέει, το ποίημα

Και αντρωθεί

Αν, σκέφτομαι αν, σε δέκα χρόνια σε είκοσι

(Σ' άλλον αιώνα δηλαδή, στο απώτατο)

Τύχει και κάποιος το απαντήσει, τι άραγε

Από ένα Σήμερα ραγδαία σημερινό

Θα 'χει απομείνει;

(ΣΑΠ-Α 272)

Τέλος, στο ποίημα «Μνημόσυνο γέννησης» η αγωνία του ποιητή-πατέρα εμφανίζεται ξανά, με τη μορφή της ημερολογιακής καταγραφής («Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,») αλλά και με προβολές στον μέλλοντα χρόνο («Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς/ 22 Μαρτίου '42 ανήμερα») λαμβάνοντας ωστόσο εδώ περισσότερο δραματικές διαστάσεις, καθώς το μωρό-ποίημα, αν και δεν έχει ακόμη γεννηθεί, γίνεται αντικείμενο προκαταβολικής μέριμνας αγωνίας και ανησυχίας, η οποία εκφράζεται, δυνητικά, ως μια έμμεση υπόθεση: ο ποιητής-πατέρας ανησυχεί για τη μελλοντική αποδοχή τού ποιήματός του, όταν αυτός θα απουσιάζει από τη ζωή, ενώ δεν φαίνεται να ανησυχεί για την πορεία του ποιήματος κατά τη διάρκεια της ζωής του. Έτσι, η αγωνία για το μέλλον δηλώνει αντιθετικά την σιγουριά του παρόντος, αντίθεση που, σε ένα βαθύτερο επίπεδο ερμηνείας, υποδηλώνει τη σιγουριά του γράφοντας για την υποστήριξη του ποιήματος, και του ποιητικού έργου γενικότερα, όσο ο ίδιος είναι εν ζωή:

Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,  
Που αυτό το ποίημα πάει να γεννηθεί  
–Και πριν ακόμα γεννηθεί–  
Αναρωτιέμαι: άραγε  
Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς  
22 Μαρτίου '42 ανήμερα  
–Το ποίημα θα 'ναι τότε ορφανό  
Και κουρασμένο–, άραγε  
Θα υπάρξει κάποιος επιζών που θα σκεφτεί  
Μια τόσο ασήμαντη επέτειο και θ' ανοίξει  
Ετούτη τη σελίδα που διαβάζετε  
Να τη διαβάσει πάλι σιωπηλά  
Χαρίζοντας  
Φιλί μιας δεύτερης ζωής  
Στις τυπωμένες λέξεις –

(ΤτΤ-Α 392)

Η παραπάνω αγωνία για την πορεία του έργου μετά τον θάνατο του ίδιου του ποιητή δεν αποτελεί στοιχείο καινοφανές. Παρόμοια, στο ποίημα «Τα λόγια μένουν» εκφράζεται η ανησυχία για την ποιότητα της πρόσληψης του ποιητικού έργου, καθώς, συχνά, η κριτική και οι κριτικοί εστιάζουν όχι στο γραπτό έργο, στα λόγια που μένουν, δηλαδή στα ποιήματα, αλλά στα βιογραφικά στοιχεία του ποιητή («Φέρνοντας άνετα στο φως οι κρίνοντες/ Τα φανερά. Συνθήκες βίου προσωπικού,/ Του περιβάλλοντος, της εποχής»). Οι κριτικές αυτές επιλογές δίνουν την αφορμή για την κατάθεση της αμετακίνητης άποψης, που ταυτίζεται με την αντίστοιχη καβαφική, ότι ο δημιουργός για το κοινό πρέπει να είναι μόνο το έργο του («Είναι που απ' όσα έγραψα/ Από εκεί μονάχα θα με νιώσουν»):

Το μόνο που με ανησυχεί  
(Καθόλου δεν με ανησυχεί, αστειεύομαι)  
Είναι που απ' όσα έγραψα

Από εκεί μονάχα θα με νιώσουν.  
Στίχος γνωστός, καβαφικός. Και αξίωμα.  
Μα περισσότερο αντικλείδι για ν' ανοίγουνε  
Τα πιο ανοιχτά συρτάρια εξιχνιάζοντας  
Φέρνοντας άνετα στο φως οι κρίνοντες  
Τα φανερά. Συνθήκες βίου προσωπικού,  
Του περιβάλλοντος, της εποχής. Πράξεις  
Και λόγια που έφυγαν  
Μένουν για πάντα, ως φαίνεται· να μας θυμίζουν.  
(ΠΛ-Α 314)

### 1. 2. 3. Ο ποιητής εραστής και εμπρηστής

Ο ποιητής είναι εραστής και εμπρηστής ταυτόχρονα, δύο ιδιότητες που εμφανίζονται ως έμμεσες αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού και που η πρώτη δανείζεται από τη δεύτερη το στοιχείο του φλογερού. Η συνταύτιση αυτή ανιχνεύεται και σε ποιήματα που δεν περιλαμβάνονται στα ποιήματα ποιητικής, όπως για παράδειγμα στο ποίημα «Παρομοίωσης πάθους», όπου η εικόνα της φωτιάς που καίει τα ξύλα θυμίζει περισσότερο ερωτική σκηνή και ο αναγνώστης (λόγω της απουσίας υποκειμένου) βρίσκεται στο δίλημμα αν ο ποιητικός λόγος αναφέρεται στη γυναίκα ή στη φωτιά ή στη γυναίκα που είναι σαν τη φωτιά ή στη φωτιά που είναι σαν τη γυναίκα:

Κοιτάω τις σπίθες των ματιών σου. Τις εύστροφες  
Περιερίξεις της φιδίσιας γλώσσας σου  
Και πώς με κίνηση χορευτική αλλά με μέθοδο  
Καταβροχθίζεις όγκους θηραμάτων.  
Έτσι, σαν έρωτας:  
Όσο ζεσταίνεις, τόσο αφανίζεις.

(ΣΑΠ-Α 239)

Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα «Η ρητορική του έρωτα»,<sup>815</sup> ο ερωτικός λόγος στο ποιητικό έργο λαμβάνει αποστάσεις από την κοινότοπη ποιητική μορφή (με την έννοια της μεγαλόσημης ή της ρομαντικής διατύπωσης) και γίνεται αντιληπτός μέσω ενός «ερωτικού κώδικα», ο οποίος παρεισδύει ως λόγος και γραφή με διάσταση ηδονική, μακριά από κοινόχρηστους λυρισμούς ή από προσωπικές αφηγήσεις. Ωστόσο, στις αναπαραστάσεις που αφορούν στον συγγραφικό εαυτό, ο έρωτας για την άλλη ύπαρξη (γυναίκα-γυναίκες) ανιχνεύεται είτε ως φυσική παρουσία είτε ως φαντασιακή ερωτική επαφή.

Στην πρώτη κατηγορία, η αναφορά στον έρωτα εντοπίζεται σε δύο περιπτώσεις. Το άλλο φύλο ως ερωτικός σύντροφος έχει ηλικία («Γυρνώντας με κυρίες ώριμες/ Μικρές εκπλήξεις») και η σχέση μαζί του προσδιορίζεται από τη συναισθηματική αστάθεια («Γυρνώντας», ή «Τα γυναικεία πρόσωπα μες στον αέρα»), λειτουργώντας ως δευτερεύουσα παρουσία, συμπληρώνοντας, κατά κάποιο τρόπο, το πορτρέτο του μποέμ περιπατητή-ποιητή που ζει άστατη ζωή, στοιχείο που εμφανίζεται στις νεανικές ποιητικές του καταθέσεις του Φωσιέρη (βλ. την επόμενη ενότητα «Ο περιπατητής ποιητής»).

Αντίθετα, ο έρωτας προς τη γυναίκα υποστασιοποιείται συγγραφικά μόνο στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου». Η γυναικεία φιγούρα αποκαλείται από τον ποιητή «Μικρή μου γόησσα» και μάλιστα προσφωνείται δις, τη δεύτερη φορά ως «Γόησσα μικρή». Εδώ ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά στην προκαταρκτική φάση μιας ερωτικής συνεύρεσης, λεκτικά ιδιαιτέρως τολμηρής, ενώ η Μικρή γόησσα ταυτίζεται με τη Μούσα της ποίησης, μολονότι δεν κατονομάζεται ευθέως,<sup>816</sup> αυτή που με τόσο πάθος εξύμνησαν οι ποιητές ανά τους αιώνες. Η προσέγγιση της Μούσας διαφεύγει τη συνήθη επίκληση, λαμβάνοντας τη μορφή ενός ειλικρινούς και, με ξεκάθαρες προθέσεις, ερωτικού προσκλητηρίου. Χωρίς την ψευδαίσθηση του έρωτα ή της αγάπης («Πάντως να ξέρεις πως δεν σ' έχω ερωτευτεί»), με μοναδικό στόχο τη σαρκική ηδονή, το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται ως έμπειρος εραστής που δίνει οδηγίες στην ερωτική του σύντροφο καθοδηγώντας την σε ένα ηδονικό ταξίδι

---

815 Βλ. και Μακρίδου, 2021β: 107-110.

816 Αντίστοιχα, στον Αργύρη Χιόνη η Μούσα ονομάζεται «Σκοτεινή Κυρία»: «Όταν με επισκέπτεται η Σκοτεινή Κυρία, νιώθω ότι μπορώ να στήσω σκάλα και να φτάσω άστρα κι ουρανό. Όταν μέγκαταλείπει η Σκοτεινή Κυρία, κάτω απ'τη σκάλα κουλουριάζομαι, σκυλί δαρμένο κι ορφανό». Από τη συλλογή *Στο υπόγειο* (2004), βλ. Χιόνης, 2004: 71.

(«Ακούμπησε/ Το τρυφερό χεράκι σου από νερό κι από άνεμο», ή «Και άσε τη γλώσσα σου να γλείψει», ή «Ακούμπησε/ Τη ρόγα του βυζιού στα χείλια μου»). Και φαίνεται ότι ο ποιητής δεν ερωτεύεται τη Μούσα αλλά τον ίδιο τον έρωτα για την ποίηση, ίσως γιατί, όπως επισημαίνει ο Friar, «ο Φωστιέρης δεν μπορεί να χωρίσει την ερωτική από την ποιητική πράξη»,<sup>817</sup> ή γιατί η Μούσα τού είναι καλή μόνο ως ερωμένη, καθώς, όπως γράφει ο Bloom, ο «λόγος του [του ποιητή] δεν είναι μόνο δικός του, και η Μούσα του πήγε με πολλούς πριν απ' αυτόν»,<sup>818</sup> αντίληψη ορατή στο ποίημα («Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό/ Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε/ Γαργάρες από λέξεις»). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η στάση του ποιητή απέναντι στη Μούσα δείχνει μια έντονη ανυπακοή, ή ενδεχομένως και αυθάδεια, η οποία αποτυπώνεται ως λεκτική «ανυπακοή», διαρρηγνύοντας, εμπρόθετα και στοχευμένα, τον γλωσσικό καθωσπρεπισμό, επιλογή που συναντάται σε ένα ακόμη ποίημα ποιητικής, την «Μεταποίηση», ως προσωπική ποιητική τακτική, σύμφωνα με την οποία το ευτελές και ανάξιο λόγου επενδύεται γλωσσικά με τη χρήση αισχρολογιών:

Μικρή μου γόησσα μην αποκρούεις τον έρωτά μου –  
Πάντως να ξέρεις πως δεν σ' έχω ερωτευτεί. Κι αν σε  
τραγούδησαν  
Οι ποιητές των εποχών κι αν σου 'ψαλαν  
Με λύρες από τρίχινες χορδές  
Μάθε λοιπόν, οι ποιητές είναι μαλάκες όλοι τους  
Αλλιώς θα ντρέπονταν  
Να τους φωνάζουν ποιητές. Ακούμπησε  
Το τρυφερό χεράκι σου από νερό κι από άνεμο  
–Έτσι δενμίλαγαν αυτοί οι ανεκδιήγητοι;–  
Στο μέτωπό μου. Ο πυρετός  
Η φυσική θερμοκρασία ενός κορμιού  
Που κατουράει τη δάφνη και αψηφάει τον ψίθυρο

---

817 Friar, 2000: 26. «Για τη λειτουργία του Έρωτα στην ποίηση του Φωστιέρη, βλ. και Γεωργιάδη, 2023: 13-21.

818 Bloom, 1989: 102.



Του πνεύματος που ξεψυχάει. Ακούμπησε  
Τη ρόγα του βυζιού στα χείλια μου  
Κι άσε τη γλώσσα μου να γλείψει άλαλη  
Το βάζο του ρίγους σου. Γόησσα μικρή  
Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό  
Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε  
Γαργάρες από λέξεις. Άκουσε  
Τους παφλασμούς τα μουγκρητά ή τα κλάματα:  
Με τέτοιους ήχους πλάστηκε ο κόσμος. Άκουσε  
Το κρώξιμο – ή τον βρυχηθμό  
Του λιονταριού που είναι ο κόσμος. Άκουσε  
Το βουητό του ωκεανού. Το βουητό·  
Κι όχι το αμέριμνο τραγούδι των ψαράδων.

(ΘΝΘ-Α 181)

Εστιάζοντας στην εικόνα του εμπρηστή-ποιητή, παρατηρούμε ότι η επιμονή στο στοιχείο της φωτιάς, η οποία είναι ομολογουμένως φιλοσοφικής τάξεως (η φωτιά ως ένα από τα εμπεδόκλεια ριζώματα), λαμβάνει ποικίλες διαστάσεις μέσα στο ποιητικό έργο (βλ. ενότητα «Καιγόμενες λέξεις-πυρίκαυστοι στίχοι»), συνδέεται με την προσωπική φθορά του ποιητή και με τη διάθεσή του να αποστασιοποιηθεί από το ποιητικό κατεστημένο και να κόψει τους ιδεολογικούς «βοστρύχους» που τον συνδέουν με αυτό: «Προκαλώ τη φθορά μου κι εγώ/ Προκαλώ τη φθορά μου καιγόμενος/ Καίγοντας/ Κίτρινα φύλλα παλιών ποιητών», ενώ, όπως αναφέρεται στην ενότητα «Συντεχνιακή συνείδηση: Το “Εγώ” μέσα από το “Εμείς”», στις έκνομες ποιητικές πράξεις προσκαλούνται και τα μέλη της ποιητικής συντεχνίας της εποχής του (οι άλλοι ποιητές) ώστε να μοιραστεί το βάρος της παρανομίας: «Κι οι μεθυσμένοι στίχοι μας να γίνουν το στουπί/ Για μια πυρκαϊά στα παράνομα στέκια/ Στους δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος». Τέλος, η χρήση της φωτιάς στο ποίημα «Σημειώσεις για την αυριανή μέρα» εμφανίζεται με τη μορφή υπενθύμισης: «Ν’ ανάψω ποιήματα, να κάψω λέξεις, να διώξω το αδηφάγο φίδι που έρχεται./ Και που συρίζει», πράξη που συνδέεται με το αίτημα της «ανάφλεξης» και κατ’ επέκταση της πυκνότητας, όπως αυτό διατυπώθηκε από τον Μ. Ζακόμπ: «Ο

λυρικός στίχος είναι προϊόν ανάφλεξης. Μονάχα η ανάφλεξη μπορεί να του χαρίσει πυκνότητα».<sup>819</sup>

#### 1. 2. 4. Ο περιπατητής ποιητής

«Δρόμοι δρόμοι/ Μεσάνυχτα γυρνώντας/  
Τρεις και τέσσερις/ Ανάβοντας το κάρβουνο της νύχτας  
Στο φεγγάρι»<sup>820</sup>

Τα ποιήματα ποιητικής που εντοπίζονται στις πρώτες συλλογές του Αντώνη Φωστιέρη φέρουν τα ίχνη μιας διάχυτης προσδοκίας να συγκροτηθεί η εικόνα του ποιητή μέσα από αναπαραστάσεις που συνάδουν με υπάρχουσες, σχεδόν στερεοτυπικές, αντιλήψεις για την απόκοσμη εγκοσμιότητα του ποιητή, ο οποίος πλανάται έρημος στους έρημους δρόμους, σε μια προσπάθεια μετουσίωσης του υπαρξιακού κενού σε λόγο ποιητικό, ενώ η σκοτεινότητα των τοπίων τα οποία διασχίζει η μοναχική ποιητική φιγούρα συγκροτούν την προσπάθεια του υποκειμένου να μεταδώσει την τραγικότητα της εσωτερικής μοναξιάς και της εσωτερικής περιπέτειας που βιώνει.

Η εικόνα του πλάνητα ποιητή, που υποστρέφει την εξωτερική μοναξιά σε εσωτερική (αλλά και το αντίστροφο), εμφανίζεται στο ποίημα «Αέρινο άπειρο», στο οποίο ο χρόνος του ποιητικού συμβάντος ορίζεται ξεκάθαρα («Απόψε τρεις τη νύχτα επιστρέφοντας»), ενώ το αλκοόλ και το τσιγάρο συμπληρώνουν το κλίμα της ψυχικής παραίτησης:

Απόψε τρεις τη νύχτα επιστρέφοντας  
Μυρίζοντας οινόπνευμα καπνίζοντας απανωτά τσιγάρα  
Και προσπαθώντας να περάσω τον βρεμένο δρόμο  
Πλατύ ποτάμι με πιράνχας που ορμούν σφυρίζοντας  
(ΣΕ-Α 52)

---

<sup>819</sup> Ζακόμπ, ό.π., σ. 10.

<sup>820</sup> (ΣΕ-Α 54)

Ο ποιητής βιώνει τη δική του περιπέτεια αποξένωσης. Η ένταση της βιωματικής εμπειρίας που κατατίθεται στο ποίημα αισθητοποιεί την απαρχή μιας ποιητικής περιπέτειας που προσεγγίζει το στοιχείο της απουσίας του κοινωνικού περιγυρου δια της παρουσίας («Και γύρω άνθρωποι μια μυρμηγκιά στρίβοντας δρόμους/ Σέρνοντας ένα ψόφιο ψάρι την ψυχή τους») και χαράσσει τις συντεταγμένες της μοναχικής περιπλάνησης και της εναγώνιας απορίας :

Απόψε τρεις τη νύχτα επιστρέφοντας  
Χάνω τον κόσμο ακουμπάω στον τοίχο  
Περίεργος στέκομαι κοιτάω τα πέριξ.  
Τι θέλω εγώ σ' αυτό το αέρινο άπειρο  
Χωρίς ιδέες χωρίς σκοπό χωρίς ταυτότητα  
Και γύρω άνθρωποι μια μυρμηγκιά στρίβοντας δρόμους  
Σέρνοντας ένα ψόφιο ψάρι την ψυχή τους  
Με το πιο στέρεο βήμα που 'χω δει  
Μπαίνοντας βγαίνοντας σε σπίτια αιωνιότητας  
Κι εγώ  
Τι θέλω εδώ χωρίς τη γλώσσα μου  
Χωρίς τη στοιχειώδη μνήμη  
Αν θα πεινάσω κάποτε  
Δεν θα μπορώ να θυμηθώ να πω *ψωμί*  
Και θα πεθάνω

(ΣΕ-Α 52)

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο τίτλος του επόμενου ποιήματος «Αποστροφή» παραπέμπει τόσο στο συναίσθημα της απέχθειας όσο και στο ομώνυμο ρητορικό σχήμα (*apostrophe*), κατά το οποίο ο ομιλητής διακόπτει τον λόγο του και απευθύνεται σε κάποιο συγκεκριμένο ή αόριστο πρόσωπο, συχνότερα δε προς τον αναγνώστη. Στο ποίημα συνειδητά υπερισχύει η εικόνα του πλανόδιου ποιητή («Πλάνες ωδές πλανόδιων ποιητών/ Και μια εποχή καρφωμένη»), ενός μοναχικού



Θα βρω τον τρόπο να τα πω  
Στο χώμα μέσα στον αέρα επάνω  
Ξέχασ' τα  
Όλα καθώς τα ξέχασα  
Σκιά  
Μες στις σκιές  
Κανείς δεν ξέρει

(ΣΕ-Α 72)

### 1. 2. 5. Ο ποιητής ως ακροβάτης

Στο ποίημα (4) της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση* ο ποιητής επιδίδεται σε μια περιπέτεια υπέρβασης, η οποία εμφανίζεται ως πράξη μετεωρισμού πάνω στους στίχους (τους “κατορθωμένους” και μη): «Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ/ Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ» (ΠΜΠ-Α 120), προσπάθεια που υποκρύπτει τη σθεναρή κατάφαση για εμπλοκή στην ποιητική γραφή, παρά το ριψοκίνδυνο του εγχειρήματος, αλλά και κατοπινό έλεγχο του ποιητικού αποτελέσματος (ποίημα), ώστε αυτό να αποκτήσει μια στερεή βάση, να γίνει «Ένα κλαδί γερό». Η διαδικασία της γραφής μεταβάλλεται σε ακροβασία, άθλημα ριψοκίνδυνο που απευθύνεται μόνο σε ασκημένους στην ισορροπία, παρόλα αυτά ο ποιητής αναλαμβάνει το ρόλο του ακροβάτη μέσα στο σενάριο του ποιήματος και το τετελεσμένο της γραφής θα τον ανταμείψει με την επιθυμητή ισορροπία. Και μετά, όταν το ποίημα συντεθεί, ανοίγει ο χώρος για την διαμόρφωση του ποιητικού ύφους: αφενός παιγνιώδες («Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα / Που δένω πότε πότε εκεί την κούνια μου») και αφετέρου σκοτεινό («Να αιωρούμαι πάνω από το μαύρο»). Έτσι, πάνω στη διεκκυστίδα των αντιθέσεων ο ποιητής ακροβατεί και ισορροπεί, νιώθει τη χαρά του μετεωρισμού, χαρά ανάλογη με αυτή του μικρού παιδιού που θέλει με την κούνια να φτάσει ψηλά στον ουρανό. Το στοιχείο αυτό (κούνια) παραπέμπει στην παιγνιώδη πλευρά του ποιητικού λόγου, την οποία ο ποιητής χρησιμοποιεί με συνέπεια (βλ. ενότητα «Πειραματικά ποιήματα ποιητικής»), με φόντο το μαύρο, ως μετωνυμία του φόβου και του σκοτεινού

στοιχείου της ποίησης. Ο συνδυασμός των δύο αυτών στοιχείων, δηλαδή της φιλοπαίγμονος διάθεσης και του μετεωρισμού-ακροβασίας εμφανίζεται και στο αμέσως επόμενο ποίημα της συλλογής, ποίημα (5), όμως εδώ ο ποιητής δεν ακροβατεί ο ίδιος αλλά η φαντασία του: «Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία/ Που ακροβατεί από τη λέξη *Εδώ/* Ώς την τελεία μετά τη λέξη *Καληνύχτα.*» (ΠΜΠ-Α 121).

Σε μια αποστροφή εις εαυτόν, και εν μέσω σκληρής αυτοκριτικής, στο ποίημα «Βιογραφικό σημείωμα», με όχημα τη μεταφορά, εμφανίζεται ξανά το στοιχείο της ακροβασίας, που εδώ συνδέεται με έναν ιδιότυπο αλпинισμό, ενώ πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος της (έστω φαντασιακής) πτώσης στο κενό:

Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες  
Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς  
Μ' ακροβασίες γελοίες, αφού το ήξερες  
Πως ένα δίχτυ αόρατο θα ψάρευε  
Ό,τι αν γινότανε  
Τον κίνδυνο της πτώσης σου. Υποκριτή  
Ποτέ απ' το τίποτα δεν έπεσε κανείς

(ΣΑΠ-Α 259)

Η ζωντανή μεταφορική εικονοπλασία του ποιήματος, ο «ποιητικός εαυτός» δεμένος με σχοινί («πλεξούδες λέξεων») να προσπαθεί ν' αναρριχηθεί, η αναρρίχηση ως εμφανές σαρκαστικό και αυτοσαρκαστικό σχόλιο, με αποδέκτη τόσο τον ίδιο τον ποιητή όσο και τους λοιπούς ομοτέχνους, θίγει το ζήτημα της ιδιοτελούς εκμετάλλευσης της ποιητικής τέχνης για λόγους προσωπικής προβολής (επιδειξιμανία). Παράλληλα καταδικάζονται, έμμεσα, οι υπερβολές και οι αντιλήψεις που τοποθετούν τον ποιητικό λόγο στο επίπεδο μιας πραγματικότητας που στην ουσία δεν υφίσταται, καθώς η ποίηση είναι ένα «τίποτα» και επομένως «Ποτέ απ' το τίποτα δεν έπεσε κανείς», καθώς ο κόσμος της ποίησης συνιστά μια προσομοίωση του πραγματικού ή μια κίβδηλη αντανάκλασή του, που, ακόμη κι όταν εποικίζεται από την ιδέα του θανάτου ή τις πιο επικίνδυνες ιδέες, τόσο ο ποιητής όσο και ο αναγνώστης βγαίνουν αλώβητοι, αντίληψη που συνδέεται με τον στίχο

«Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» του ομώνυμου ποιήματος (ΠΛ-Α 286).

## 2. Μεταμορφώσεις

Στην Ιστορία της λογοτεχνίας πρώτος ο Οβίδιος συγκέντρωσε ένα μεγάλο αριθμό μυθικών ιστοριών (περίπου 250), που αφορούσαν στην υπερφυσική μεταβολή της μορφής κάποιου προσώπου ή κάποιου πράγματος σε μιαν άλλη μορφή, και τις μετασχημάτισε, μέσα σε επιδέξια καταστρωμένο πλαίσιο, σε ένα ποίημα 12.000 στίχων, το γνωστό με τον τίτλο «Μεταμορφώσεις», θέτοντας παράλληλα το ζήτημα της ευσέβειας (*pietas*) και τον οντολογικό προβληματισμό γύρω από τη μεταμόρφωση ως *tertium aliquid* μεταξύ ζωής και θανάτου, υπάρξεως και ανυπαρξίας.<sup>821</sup>

Η μεταμόρφωση, ως διαδικασία αλλαγής μιας κατάστασης σε άλλη, βρήκε πρόσφορο έδαφος στον σύγχρονο ποιητικό λόγο και ενισχύθηκε αποφασιστικά, πρωτίστως ως φιλοσοφία (το ζητούμενο της αδιάκοπης μεταμόρφωσης της ζωής) αλλά και ως τεχνική. Στη Νεοελληνική λογοτεχνία ξεχωρίζουν οι μεταμορφώσεις της σαχτουρικής ποίησης, τις οποίες μελέτησε ο Παπαντωνάκης διακρίνοντας στον ποιητικό λόγο τρία στοιχεία: το *αρχέτυπο*, δηλαδή το υποκείμενο της μεταμόρφωσης, τον *μεταμορφωτή*, ο οποίος διαμεσολαβεί ανάμεσα στην αρχετυπική κατάσταση του υποκειμένου της μεταμόρφωσης και στην τελική του μορφή (η ρηματική του εκφορά αποκαλύπτεται από ρήματα εξελικτικά, όπως *μεταμορφώνομαι*, *γίνομαι*, *μεγαλώνω*, ενώ ο μεταμορφωτής μπορεί να παραλείπεται) και τέλος το *μεταμόρφωμα*, το οποίο περιέχει την τελική εξέλιξη του αρχετύπου μετά την επενέργεια του μεταμορφωτή.<sup>822</sup>

Τον λογοτεχνικό τρόπο της «μεταμόρφωσης» χρησιμοποιεί ο Αντώνης Φωστιέρης σε δύο ποιήματα ποιητικής. Πρόκειται για τα ποιήματα «Η μηλιά» και «Η μεταμόρφωση», ωστόσο στοιχεία της μεταμορφωτικής διαδικασίας εντοπίζονται σε όλο το έργο,<sup>823</sup> γεγονός που ανοίγει ένα πρόσφορο πεδίο έρευνας.

---

821 Βλ. Νικόπουλος, 2004: 26-27.

822 Βλ. Παπαντωνάκης, 1994: 24-26, αλλά και Παπαντωνάκης, 2000.

823 Βλ. Ως παράδειγμα το ποίημα «Κατοικίδιο δάσος» (ΘΝΘ-Α 213).

## 2. 1. Ποίημα «Μεταμόρφωση»

Στο ποίημα «Μεταμόρφωση»<sup>824</sup> διαπιστώνεται μια διπλή μεταμόρφωση: Ο ποιητής από άνθρωπος (αρχέτυπο) γίνεται (για την ακρίβεια θα γίνει) δέντρο αλλά και πηγή νερού, ενώ η ρηματική εκφορά της μεταμόρφωσης εξυπηρετείται τρις από το ρήμα *γίνομαι* («θα γίνουνε») και από την ύπαρξη των υπό μεταμόρφωση ζευγών: χέρια-κλαδιά, μάτια-λυχνάρια, σκέψεις-φτερά. Ωστόσο, η διαδικασία της πρώτης μεταμόρφωσης (ποιητής-δέντρο) δεν παραπέμπει σε κάποιον μεταμορφωτή, ενώ για τη δεύτερη ως υπεύθυνος μεταμορφωτής αναδεικνύεται το νερό.

Η μεταμόρφωση στο ποίημα είναι σταδιακή και ξεκινάει από τα επιμέρους για να φτάσει στο όλον. Παράλληλα, η τυπογραφική διάταξη του ποιήματος (βλ. ενότητα «Οπτικοποιημένα ποιήματα ποιητικής») εξυπηρετεί τη μεταμορφωτική τακτική, καθώς η διάταξη των στίχων (από τον 2<sup>ο</sup> έως τον 4<sup>ο</sup> στίχο) οπτικοποιεί την εικόνα των κλαδιών ενός δέντρου, ενώ η μείωση του αριθμού των λέξεων στους τρεις τελευταίους στίχοι (6<sup>ο</sup>-8<sup>ο</sup>) υποβάλλει, οπτικά, την εικόνα της απορροής του νερού.<sup>825</sup>

Ο ποιητής (αρχέτυπο) δεν παρίσταται μεταμορφωμένος, αλλά υπόκειται σε μια εξελικτική μεταμορφωτική διαδικασία που έχει ήδη ξεκινήσει στον αφηγηματικό χρόνο του ποιήματος και αναμένεται να ολοκληρωθεί στο μέλλον, ενώ στο ποίημα επανεισάγεται η έννοια του δέντρου (και κατ' επέκταση του δάσους) και η έννοια του νερού, σύμβολα και τα δύο επαναλαμβανόμενα σε όλο το φωστιακό έργο. Εκτός από τα παραπάνω, ως σύμβολο ιδιαίτερα σύνηθες εντοπίζεται στο ποίημα το μάτι («Τα μάτια μου»),<sup>826</sup> με σημαντική απόκλιση από τη σωματική λειτουργία (μέσο όρασης). Τα μάτια γίνονται «λυχνάρια», άρα πηγές φωτός που βοηθά την όραση των άλλων, συνεπώς, σε μια βαθύτερη ερμηνευτική προσέγγιση, υποκρύπτεται η ταπεινή φιλοδοξία του φωτισμού του δρόμου προς τον ποιητικό λόγο. Αντίστοιχα, το στόμα (σημάδι της προφορικής ποίησης και της ποίησης που υπάρχει έξω από τον γραπτό λόγο) συνδέεται με το σύμβολο του

---

824 (ΣΕ-Α 102).

825 Για το ποίημα ο Πυλαρινός (2021: 442) εστιάζει ιδιαίτερα στην οπτική αποτύπωσή του και διατυπώνει την άποψη ότι «πρόκειται για το μοναδικό ποίημα με κεντραρισμένους όλους τους στίχους του (σε κάθετο άξονα που αποδίδει ως οιονεί ανεστραμμένο τρίγωνο τη μεταμόρφωση, η απόληξη της οποίας, εν είδει υδάτινης στήλης, σχηματίζει την εικόνα της απορροής».

826 Για τον συμβολισμό των ματιών στο ποιητικό έργο βλ. Πυλαρινός, ό.π., 342-343.



νερού, με εμφανή εδώ την έννοια της ροής του (ποιητικού) λόγου. Πέρα όμως από τα επιμέρους, αυτό το οποίο προέχει στο ποίημα και το κατατάσσει στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής είναι η κατάθεση, μέσω του λογοτεχνικού τρόπου της μεταμόρφωσης, της ιδέας της μεταμορφωτικής δύναμης της ποιητικής τέχνης:

## 2. 2. Ποίημα «Η μηλιά»

Στο ποίημα «Η μηλιά» η μεταμόρφωση του ποιητή έχει ήδη συντελεστεί, ενώ ο λογοτεχνικός τρόπος της μεταμόρφωσης γίνεται αντιληπτός μόλις στους τελευταίους στίχους, όπου το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται με το δέντρο που καίγεται («Τα τελευταία κλαριά μου»). Η ανάδειξη της μεταμόρφωσης σηματοδοτείται από την αλλαγή του ρηματικού προσώπου από γ' σε α'ενικό (μεταφώνηση) και η εναλλαγή αυτή σημαδεύει και τα δύο ξεχωριστά νοηματικά επίπεδα του ποιήματος.

Στο πρώτο επίπεδο, όπου γίνεται η χρήση του γ' ενικού προσώπου, τίθεται το ζήτημα της ιδεαλιστικής διάστασης της ποιητικής γραφής, καθώς η συγγραφή ποιημάτων δεν συνοδεύεται από κάποια υλική αντίδοση, αλλά μόνο από ηθική ικανοποίηση («Τις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν/ Χωρίς μολύβι. Αχνίζοντας/ Κέρδος κι απώλεια»), ενώ στους στίχους αυτούς η φράση «Χωρίς μολύβι» παραπέμπει στην έννοια της άγραφης ποίησης, δηλαδή στην ποίηση που βρίσκεται έξω από την ποίηση.

Στο δεύτερο επίπεδο του ποιήματος, μέσω του εκκλησιαστικού διακειμένου «Έρημο δέντρο, μη ποιούν», το δέντρο είναι ο ποιητής που αδυνατεί να γράψει ποιήματα και η αδυναμία αυτή τον αποβάλλει από τον χώρο της τέχνης του. Όπως το δέντρο που δεν παράγει καρπούς ρίχνεται στην πυρά, έτσι και ο ποιητής που παύει να «παράγει» ποιήματα υφίσταται επώδυνες συνέπειες. Η αναλογία δέντρου (μη ποιούντος) και ποιητή (που δεν γράφει ποιήματα) λαμβάνει δραματικές διαστάσεις, καθώς, ενώ η φωτιά έχει φτάσει στα κλαδιά του δέντρου και το ομιλούν ποιητικό υποκείμενο την αντιλαμβάνεται, δείχνει να αποδέχεται με στωική νηφαλιότητα τον επώδυνο θάνατο, δίχως θρηνωδίες. Ωστόσο, η μεταμόρφωση στο ποίημα συνοδεύεται και από αλλαγή της υλικής υπόστασης (από δέντρο σε στάχτη):

Το αν μνημονεύω τώρα  
Εκείνη τη μηλιά  
Είναι γιατί μια τέτοια φαντασία καρπών  
Εθεωρήθη ως ύβρις προς τη φύση·  
Ως αίρεση  
Στο δόγμα της δημιουργίας. Έρημο δέντρο, μη ποιούν·  
Το κόψανε το ρίζαν στην πυρά.

Κι οι φλόγες της  
Είναι που γλείφουν όσην ώρα σας μιλώ  
Τα τελευταία κλαριά μου.

(ΣΑΠ-Α 226)

### 3. Η χρήση του προσωπείου

«Πίσω απ' το πρόσωπο, η μάσκα»<sup>827</sup>

Στη λογοτεχνική κριτική, ο όρος «προσωπείο» (ή «περσόνα») χρησιμοποιείται για να δηλώσει την υποκατάσταση του πραγματικού προσώπου από ένα πλαστό. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται συχνά και για την απόκρυψη της ταυτότητας του συγγραφέα, τη δυνατότητα δημιουργίας πολλών συγγραφικών «εγώ», ή ακόμη την παρουσίαση του λογοτεχνικού κειμένου ως μαρτυρίας κάποιου προσώπου.<sup>828</sup> Ο όρος έλκει την καταγωγή του από τη λατινική φράση «*dramatis personae*», η οποία δήλωνε τους ρόλους που υποδύονταν οι ηθοποιοί στο θέατρο, ενώ εξελίχθηκε σε σημαντική συγγραφική σύμβαση και σε κρίσιμο οδηγό ερμηνείας. Το ενδιαφέρον για το προσωπείο κορυφώθηκε τη δεκαετία του 1950, λόγω της ανάδειξης από τη Νέα Κριτική της ειρωνείας ως σημαντικού μηχανισμού δημιουργίας λογοτεχνικών κειμένων, ενώ το προσωπείο εξελίχθηκε σε ευέλικτο

---

827 (ΤτΤ-Α 382)

828 Βλ. Abrams, 2005 380-381. Επίσης για τη χρήση του «προσωπείου», βλ. *Princeton Encyclopedia of Poetry*, σελ. 900- 902 και Baldick, 2001: 190.

συγγραφικό εργαλείο και τροπολογικό μηχανισμό που απελευθερώνει τον συγγραφέα από τις συμβάσεις που αφορούν στο φυσικό του πρόσωπο.<sup>829</sup>

Η χρήση του «προσωπείου» στα ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη σημαδεύεται από την αλλαγή της αφηγηματικής φωνής. Σε ολόκληρο το έργο η τεχνική αυτή εντοπίζεται σε δύο ποιήματα, τα οποία δεν είναι αμιγώς ποιήματα ποιητικής αλλά έκκεντρα. Πρόκειται για τα ποιήματα «Κυναίγειρος» και «Εις εαυτόν», από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013).

### 3. 1. Ποίημα «Κυναίγειρος»

Με το βλέμμα στραμμένο προς τη φιλοσοφία, ο Φωστιέρης αγνόησε ή μάλλον προσπέρασε την Ιστορία ως χώρο άντλησης ποιητικών «αφορμών», αντίληψη που εκπορεύεται, αφενός, από μια οιονεί αριστοτελικής τάξεως πεποίθηση για την «ανωτερότητα» της ποίησης έναντι της Ιστορίας,<sup>830</sup> και, αφετέρου, από την παγιωμένη αντίληψή του ότι η ταύτιση της ιστορικής και ιστοριογραφικής μεθόδου με την ποίηση ανήκει στον Κ.Π. Καβάφη, άρα οποιαδήποτε προσπάθεια σύμπλευσης του ιστορικού με το ποιητικό μοιραία παραπέμπει στον Αλεξανδρινό και «αδικεί» τον γράφοντα.<sup>831</sup>

Έτσι, ο Αντώνης Φωστιέρης δεν έγραψε ιστορικά ή ιστορικοφανή ποιήματα, παρά μόνο δύο: το «Έτσι κι εμείς» και τη συνέχειά του, δηλαδή το ποίημα «Κυναίγειρος», από τη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* (2013),<sup>832</sup> ποίημα που συνταράσσει με την ωμή απεικόνιση ενός ηρωικού, βίαιου ακρωτηριασμού (βλ. και ενότητα «Λόγος ειρωνικός»), αλλά προκαλεί ταυτόχρονα τον μελετητή του έργου λόγω της βαθύπνοης στοχαστικότητάς του, τις εγκυστωμένες συνδηλώσεις (connotations) και την πυκνή στρωματογραφία του. Μαζί με το «δίδυμό» του

---

829 Βλ. Κωστίου, 2023: 40-41.

830 Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη [1451b5-9]: «φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἰστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἰστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει» [: Η ποίηση είναι και φιλοσοφικότερη και σπουδαιότερη από την ιστοριογραφία. Γιατί η ποίηση έχει ως θέμα της πιο πολύ τα καθόλου, ενώ η ιστοριογραφία τα καθ' ἕκαστον]. (Αριστοτέλης, *Ποιητική*, Μτφρ. Στ. Τσιτσιρίδης).

831 Βλ. Φωστιέρης, 2014.

832 Βλ. *Άπαντα*, ό.π., σ. 337.

ποίημα «Έτσι κι εμείς»,<sup>833</sup> από την ίδια συλλογή, συγκροτούν τη μικρή ιστορική «συνοικία»<sup>834</sup> της φωστιερικής ποίησης, με το πρώτο ποίημα, το «Έτσι κι εμείς», να συλλειτουργεί επικουρικά προς την κατεύθυνση της δραματικής κορύφωσης, καθώς παραδίδει τη «σκυτάλη» από τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή-ποιητή στον ήρωα Κυναίγειρο, στοιχείο μεταφώνησης (transvocalisation),<sup>835</sup> που υποβαθμίζει την αφηγηματική παντογνωσία, δίνει όμως τον λόγο στον ήρωα δείχνοντας τα γεγονότα (showing) αντί να τα αφηγείται ο ποιητής:

Καθώς κρατούσα καρφωμένο το καράβι  
με τα δύο –  
Νυστέρι; Ξίφος; Κεραυνός;  
μού κόβει σύρριζα τ' αριστερό. Δεν πόνεσα  
Όσο κανείς θα φανταζόταν. Πίδακας  
Μόνο πηδάει ζεστός απ' τ' ακρωτήρι του ώμου  
(ΤτΤ-Α 337)

Σε μια πρώτη αναγνωστική πρόσληψη, η γραφή στο ποίημα συνδέει το ομιλούν υποκείμενο, δηλαδή τον Κυναίγειρο, με την ιστορική μνήμη, τον χώρο (Μαραθώνας) με τον χρόνο, το σώμα με το τραύμα. Η θριαμβική όψη του βίαιου θανάτου, παρά την ποιητική της εκφορά, συνιστά μια εκ των ενόντων υπέρβαση της ανθρώπινης συνθήκης και το άγγιγμα μιας άλλης τάξεως εμπειρίας, εγκαθιστώντας μέσα στον ποιητικό χώρο τη σκληρότητα του ακρωτηριασμού (στοιχείο της ποιητικής του σώματος με αθέατες φροϋδικές καταβολές), που γίνεται «πίδακας» ζεστού αίματος, εντείνοντας τη δραματική κορύφωση και αποδίδοντας στο ιστορικό πρόσωπο του Κυναίγειρου μυθικές διαστάσεις. Παράλληλα, η αναμόχλευση του ιστορικού γεγονότος και η ανάδειξη του ήρωα σε σύμβολο «στωικής ανδρείας» και φιλοπατρίας (μάταιης ομολογουμένως, γιατί οι Πέρσες θα έφευγαν ακόμη και αν ο Κυναίγειρος δεν προσπαθούσε «με νύχια και με δόντια» να καθυστερήσει την

---

833 Βλ. Άπαντα, ό.π., σ. 336.

834 Ο χαρακτηρισμός των ποιημάτων με κοινή θεματική ως «συνοικίες» ανήκει στον Θεοδόση Πυλαρινό. Γράφει ο Θ. Πυλαρινός για τα ομόθεμα ποιήματα στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη: «[...] είναι ένα είδος μικρών “συνοικισμών” στη μεγάλη πόλη, με αυτοτέλεια θεματική και αναπόσπαστα δεμένων και υπηρετικών του κεντρικού πυρήνα». Βλ. Πυλαρινός, 2021: 80.

835 Βλ. Genette, 2018: 59.

αποχώρηση της περσικής τριήρους), διαθέτει και μίαν άλλη χαρακτηριστική πλευρά, που συνδέεται ρητά με την τραγικότητα φύση της ανθρώπινης συνθήκης και συμπληρώνεται από τη βαθιά οδύνη της θνητότητας: ο Κυναίγειρος ξέρει ότι δεν μπορεί να σταματήσει με τα χέρια του ένα ολόκληρο καράβι, αλλά θέλει «Την καθυστέρηση μονάχα να κερδίσει».

Ωστόσο, ο ήρωας Κυναίγειρος περιγράφοντας το προσωπικό του δράμα χρησιμοποιεί με μεγάλη άνεση τον σχηματικό λόγο, σε τέτοιο σημείο ώστε ο λόγος του να μην ταιριάζει σε άνθρωπο της δράσης, αλλά σε ποιητή: η μεταφορά του αφρόψαρου, που παρέχει μια ζωηρή εικόνα στην περιγραφή του κομμένου του χεριού, οι παρομοιώσεις («Σαν ξένο» και ξανά «σαν ξένο»), η χρήση του σχήματος επαναδίπλωσης («Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή»), αλλά και η τραγική ρηματοποίηση της εικόνας του χεριού που «Τώρα τραβάει χορευτικά». Ως υπόθεση λοιπόν εισάγουμε τη διαπίστωση ότι η μάσκα του Κυναίγειρου έχει ρωγμές και μάλλον πρόκειται για «μάσκα της μάσκας», δηλαδή για εμπρόθετο συγγραφικό τέχνασμα. Υπό τη συνθήκη αυτή, ο ήρωας Κυναίγειρος, που μιλάει σαν ποιητής και όχι σαν ήρωας πολεμιστής, καθίσταται αντιήρωας:

#### Πίδακας

Μόνο πηδάει ζεστός απ' τ' ακρωτήριο του ώμου  
Κι άξαφνα  
Δίπλα ένα χέρι στο νερό. Σαν ξένο.  
Ένα κομμάτι εγώ, σαν ξένο. Απόμακρο.  
Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή  
Να στραφταλίζει αφρόψαρο  
Ξεπνοημένο. Ανάλαφρο  
Τώρα τραβάει χορευτικά  
Προς τον βυθό.

(ΤτΤ-Α 337)

Μετά τον μονόλογο του Κυναίγειρου, η παρέμβαση του άγνωστου σχολιαστή, που αυτομάτως μετατρέπει το ποίημα από μονοφωνικό σε διφωνικό, ο οποίος εξανίσταται με αυτά που λέει ο Κυναίγειρος-ποιητής, και ιδιαίτερα με την

επιμονή του στη μεταφορική αναπαράσταση της αποκοπής του χεριού, εκφράζοντας εμμέσως μια αντίληψη για την ποίηση και τους ποιητές, αποτελεί ένα ακόμη ισχυρό στοιχείο που στηρίζει τη άποψή μας ότι το εν λόγω ποίημα είναι και ποίημα ποιητικής, ενώ στο ποίημα γίνεται παράλληλα λόγος για τον «υπονοούμενο» συγγραφικό εαυτό («Κηδεύουνε/ Σε κάθε λέξη έναν απόμακρο εαυτό./ Έναν ξένο», αυτόν που είναι ξένος, καθότι τεχνητός, καθώς κατασκευάζεται και δεν υπάρχει. Τέλος, όσον αφορά στην υπόθεση που καταθέσαμε παραπάνω, ότι δηλαδή η μάσκα του Κυναίγειρου έχει ρωγμές, για την οποία ομολογουμένως θα μπορούσε να υπάρξει και αντίλογος, η αποστροφή «Εσύ κεντάς μεταφορές, σαν τους ποιητές;» φαινομενικά αφορά στο «Εσύ» του Κυναίγειρου, αλλά θα μπορούσε να κατευθύνεται προς το «Εσύ» του ποιητή που υποκρίνεται ότι είναι ο Κυναίγειρος:

– Τι πονεμένη, Θέ μου, αναληψία!  
Εδώ κηδεύεις τον εαυτό σου σε κομμάτια,  
Και άδακρυς  
Εσύ κεντάς μεταφορές, σαν τους ποιητές;  
  
Σαν τους ποιητές.  
Που με χαρτί για σάβανο  
Κηδεύουνε  
Σε κάθε λέξη έναν απόμακρο εαυτό.  
Έναν ξένο.

(ΤτΤ-Α 337)

### 3. 2. Ποίημα «Εις εαυτόν»

Η σχέση του Αντώνη Φωστιέρη με τη φιλοσοφία είναι εμφανώς φίλια και όχι επιφανειακή, όπως φαίνεται από το εύρος που καταλαμβάνουν οι φιλοσοφικές αναφορές και οι διακειμενικές συνάψεις, τόσο σε πολλά ποιήματα ποιητικής όσο και στο έργο συνολικά. Στο ποίημα «Εις εαυτόν» ο Φωστιέρης κατάφερε να

μετασηματίζει ένα «χρηστικό κείμενο», δηλαδή ένα κείμενο που δεν υπάγεται στον λογοτεχνικό κανόνα, σε ποίημα.<sup>836</sup>

Ωστόσο η σχέση ποίησης-φιλοσοφίας βασίζεται σε συγγενικές καταβολές και ρίζες, καθώς τα πρώτα φιλοσοφικά κείμενα των προσωκρατικών φιλοσόφων (Εμπεδοκλή και Ξενοφάνη) γράφονται με μορφή ποιητική (έμμετρα). Ο Φωστιέρης στο ποίημα «Εις εαυτόν» (ΤΤΤ-Α 334) αξιοποίησε την ίδια ποιητική συνταγή ακολουθώντας αντίστροφη διαδρομή: απέσπασε ένα μέρος από τον φιλοσοφικό λόγο και του έδωσε πνοή ποιητική. Ξεκινώντας από το ομότιτλο έργο *Τα εις εαυτόν* του φιλόσοφου-αυτοκράτορα Μάρκου Αυρήλιου, κράτησε από την αρχή της παραγράφου ιδ' του Β' Κεφαλαίου τη φράση «κἄν τρισχίλια ἔτη βιώσεσθαι μέλλης, καὶ τοσαυτάκις μύρια, ὅμως μέμνησο, ὅτι οὐδεὶς ἄλλον ἀποβάλλει βίον ἢ τοῦτον ὄν ζῆ», τη χρησιμοποίησε ως μότο του ποιήματος και προχώρησε μιμούμενος το αυτοκρατορικό ύφος.<sup>837</sup>

Στο ποίημα, το προσωπείο του αυτοκράτορα που χρησιμοποιεί ο ποιητής εφαρμόζει τέλεια στο πρόσωπό του, χωρίς την παραμικρή υποψία ρωγμής. Στο κέντρο του στοχασμού βρίσκεται ο προβληματισμός της απώλειας λόγω του φυσικού θανάτου, ενώ προβάλλει η κατάφαση στο παρόν, στη ζώσα ζωή. Ωστόσο, και αυτό το ποίημα δομείται, όπως και ο «Κυναίγειρος», σε δύο επίπεδα: το πρώτο είναι ιστορικό-αφηγηματικό, ενώ το δεύτερο ποιητικό, και χάρη σ' αυτό κατατάσσεται το ποίημα στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής (η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο επίπεδο γίνεται με το ρήμα «Αναρωτιέμαι»). Αν και το αρχικό φιλοσοφικό κείμενο δεν έχει τη μορφή ποιήματος («Τούτο το κατεβατό/

---

836 Ως «χρηστικά κείμενα» ορίζουμε, προκαταρκτικά, όλα τα κείμενα που δεν είναι εξ αρχής αισθητικά φορτισμένα είτε εκ των υστέρων αισθητικά αξιολογημένα, δηλαδή τα «εξωλογοτεχνικά κείμενα». Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Βελουδής (1994: 183-185).

837 Για τη σχέση της ποίησης με τη φιλοσοφία, σε παλαιότερη συνέντευξή του δηλώνει: «[...] Η πάγια αντίληψη θέλει την ποίηση να βρίσκεται σε διαρκή αντιπαράθεση προς τη φιλοσοφία, ήδη από την εποχή του Πλάτωνα, ο οποίος στην *Πολιτεία* του μεταφέρει τη σωκρατική διαπίστωση ότι “παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικὴ”, ενώ ο Ηράκλειτος υποστήριζε ότι ο Όμηρος και ο Αρχίλοχος θα έπρεπε να μαστιγωθούν και να αποβληθούν από τους μουσικούς αγώνες! Πρέπει να ομολογήσω ότι αυτού του είδους η διαμάχη μου φαίνεται τουλάχιστον ακατανόητη, αν όχι αδιανόητη, καθώς επανειλημμένως έχουν υπάρξει, από την αρχαιότητα έως σήμερα, υπέροχες συζεύξεις με αντίστοιχα αποτελέσματα: φιλοσοφικά έργα ποιητικής αντίληψης ή έκφρασης, και ποιητικά έργα φιλοσοφικής καταγωγής ή ώσμωσης. Ειδικά για την ποίηση, είμαι σίγουρος ότι ο φιλοσοφικός στοχασμός, κατεξοχήν μάλιστα η οντολογική του συνιστώσα, έχει άμεση σχέση με τη σοβαρότερη εκδοχή του ποιητικού φαινομένου, αφού η ποίηση καταδύεται στα ορύγματα της ύπαρξης και του λόγου, αναζητώντας στα πάντα τις γενεσιουργές αρχές, την αληθινή τους ουσία και την τελολογική τους σκόπευση». Βλ. Φωστιέρης. 2009: 144-145.

Μοιάζει καθόλου ποίημα;/ Χωρίς μια στάλα λυρισμού; Αδύνατον»), ωστόσο σε αυτό ο ποιητής-αυτοκράτορας ή ο αυτοκράτορας-ποιητής καταθέτει βασικά στοιχεία, τα οποία λειτουργούν και ως τεκμήριο κατάταξης του ποιήματος στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής. Εκτός από την ειρωνεία για την απουσία του λυρισμού, αλλά και την αντίληψη ότι η ποίηση απευθύνεται σε ανθρώπους που περισσότερο σκέπτονται και λιγότερο δρουν (βλ. ενότητα «Λόγος περί Ποιήσεως»), εμφανίζεται η άποψη για την ανθεκτικότητα και τη διάρκεια του ποιητικού λόγου (εφόσον το κείμενο το έγραψε «Πριν δεκαοχτώ αιώνες»), ενώ ο ποιητής-αυτοκράτορας, με το τέχνασμα της προσποιητής απορίας, φέρεται να δηλώνει έκπληκτος για την ανθεκτικότητα και τη διάρκεια του ποιητικού λόγου, για τη δύναμη της ποίησης να συγκινεί εξακολουθητικά υπερβαίνοντας τα χρονικά όρια των αιώνων. Το κυριότερο όμως επιχείρημα είναι η δύναμη και η ποιητικότητα του στοχασμού, αυτού καθαυτόν, που προσεγγίζει με πρωτοτυπία και ευαισθησία ένα κομβικό οντολογικό ζήτημα και προκαλεί εσωτερικό κραδασμό. Το ποίημα κλείνει με τον τελευταίο στίχο-υπογραφή «Μάρκος Αυρήλιος», τέχνασμα που ενισχύει ακόμη περισσότερο την εκδοχή του προσωπείου.

#### 4. Ο Διπλότυπος συγγραφικός εαυτός. Το συγγραφικό Alter Ego

Το ποιητικό υποκείμενο νοείται πρωτίστως εμπειρικά. Είναι ο άνθρωπος, το ονοματεπώνυμο του οποίου υπάρχει στο εξώφυλλο του βιβλίου και η φωτογραφία του στο εσώφυλλο. Ωστόσο, ο Booth στο βιβλίο του *The Rhetoric of Fiction* (1961) διατύπωσε την έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα (implied author) εστιάζοντας στη δημιουργία της εικόνας του συγγραφέα από τον ίδιο τον αναγνώστη, όπως αυτή προκύπτει μέσα από την ανάγνωση του κειμένου, αποδεσμεύοντας κατά τον τρόπο αυτό την αφήγηση από την ιστορική και βιογραφική της διάσταση, που μέχρι τότε ήταν η κυρίαρχη. Ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι μια ιδεατή, λογοτεχνική κατασκευή που φτιάχνει ο πραγματικός συγγραφέας, διαχωρίζεται από τον πραγματικό άνθρωπο και συνιστά ένα δεύτερο Εγώ, μια λογοτεχνική εκδοχή του.

Ο δημιουργημένος εαυτός, φοράοντας ένα συγκεκριμένο προσωπείο και



υποδυόμενος ένα ρόλο, δημιουργεί το έργο επιφυλάσσοντας στο φυσικό πρόσωπο του συγγραφέα τον ρόλο του ενορχηστρωτή του κειμένου και στον εαυτό του τον ρόλο του πρωταγωνιστή. Έτσι, μέσα στο κείμενο συνυπάρχουν το Εγώ του φυσικού συγγραφέα, αυτού που έχει σάρκα και οστά, και το Εγώ του υπονοούμενου συγγραφέα, δηλαδή της λογοτεχνικής κατασκευής που δεν συμπίπτει με την πρώτη. Ο Booth θα γράψει γι' αυτή τη διχοστασία:

Ο υπονοούμενος συγγραφέας, ο “δεύτερος εαυτός”, δημιουργεί μια σιωπηρή εικόνα ενός συγγραφέα που στέκεται πίσω από τις σκηνές, είτε ως διευθυντής σκηνής, είτε ως κουκλοπαίχτης, είτε ως αδιάφορος θεός[...]. Ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι πάντα διαφορετικός από τον «πραγματικό» άνθρωπο, που δημιουργεί μια ανώτερη εκδοχή του εαυτού του.<sup>838</sup>

Η διαδικασία ανίχνευσης του υπονοούμενου συγγραφέα απαιτεί μια προσποίηση. Οφείλει ο αναγνώστης να προσποιηθεί ότι δεν γνωρίζει τίποτα για την εικόνα του συγγραφέα, ότι δεν έχει δει συνεντεύξεις του ή ταινίες που τον αφορούν, ότι δεν έχει διαβάσει κριτικές για το έργο του. Ανάλογα και ο μελετητής-αναγνώστης.

#### 4. 1. Η συγκρότηση του διπλότυπου εαυτού στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη

Εν προκειμένω, σε ό,τι αφορά σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, ο ποιητής-πομπός μέσω της ερώτησης και του σχήματος αποστροφής αποστασιοποιείται από την εκδοχή του συγγραφικού του εαυτού, ως πρωτοπρόσωπου αφηγητή του ποιητικού μηνύματος, και στρέφεται προς τον συγγραφικό του εαυτό, τον οποίο και προσπαθεί να αναγνωρίσει και να συνομιλήσει μαζί του. Η διάσταση αυτή, ως ένας ποιητικός «διπολισμός» ή «σχίσμα» εντοπίζεται μόνο σε ποιήματα των πρώτων συλλογών.

Έτσι, στη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας*, συλλογή που κινείται με προσήλωση πάνω στα χνάρια της αναζήτησης του εσώτερου εαυτού και της διαπορίας τού γίνεσθαι και του επέκεινα, συναντάμε το ποίημα «Ποιος είσ' εσύ» ποίημα που δομείται πάνω στην αποστροφή σε β' ενικό πρόσωπο (Ποιος είσ' εσύ;), αποστροφή

---

838 Βλ. Booth, 151 αλλά και Chatman, 1990: 142.

και ερώτηση η οποία απευθύνεται «εις εαυτόν» και αποτελεί εξαιρετικό δείγμα εσωτερικής συνομιλίας ανάμεσα στον ποιητή-συγγραφέα και στον υπονοούμενο συγγραφέα (implied author), καθώς ο πρώτος δεν αναγνωρίζει τον δεύτερο την ώρα που τον βλέπει να περπατάει πάνω στα ποιήματά του («Ποιος είσ' εσύ/ Που περπατάς πάνω στην κόψη των ποιημάτων μου»). Η διάσταση ανάμεσα στον πραγματικό συγγραφικό εαυτό και στον υπονοούμενο συγγραφέα-ποιητή (implied author) εξελίσσεται σε μια δραματική στιγμή προσωπικού απολογισμού. Ο πραγματικός συγγραφέας αναγνωρίζει τον συγγραφικό του εαυτό, ο οποίος δημιουργεί την εικόνα μιας άλλης ζωής, που απέχει από την πραγματική («Για να σηκώσεις μια σημαία δυσανάλογη/ Πάνω στη σφαίρα μιας ζωής που δεν σου ανήκει»). Το στοιχείο της δραματικότητας εντείνεται στη δεύτερη στροφή του ποιήματος, όπου ο πραγματικός συγγραφέας-ποιητής διαπιστώνει ότι δεν μπορεί να ελέγξει τον συγγραφικό του εαυτό (δήλωση που μαρτυρά την αγωνία αλλά και την προσπάθεια ελέγχου όλου του συστήματος της ποιητικής διαδικασίας), γιατί εκείνος τού προβάλλει αντιστάσεις και τελικά αλληλοαπορρίπτονται («Ποτέ σου δεν μου δόθηκες/ Και δεν θα σου δοθώ»). Στο ποίημα η αυτοσυνειδησία των δύο αφηγητών συμπίπτει και δημιουργεί ένα άριστο –και πρωτότυπο– λογοτεχνικό παράδειγμα:

Ποιος είσ' εσύ  
Που περπατάς πάνω στην κόψη των ποιημάτων μου  
Ανοίγοντας τη μουσική στα δυό  
Για να χωρέσεις  
Για να σηκώσεις μια σημαία δυσανάλογη  
Πάνω στη σφαίρα μιας ζωής που δεν σου ανήκει·  
Ποιος είσ' εσύ  
Εσύ  
[...]  
Ποτέ σου δεν μου δόθηκες  
Και δεν θα σου δοθώ  
Καθώς σε μένα τίποτα δεν δόθηκε  
– Κι ούτε μπορούσε να δοθεί  
Ακόμη κι αν υπήρξε.

(ΣΕ-Α 58)

Το ποίημα «Η απάτη»,<sup>839</sup> που ανήκει κι αυτό στη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1971), εντάσσεται στην κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής, καθώς κομίζει μια αντίληψη του δημιουργού για τον «άλλο», τον συγγραφικό του εαυτό, τον οποίο ο φυσικός συγγραφέας προσπαθεί να προσεγγίσει. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τη συνέχεια της αναζήτησης του άλλου εαυτού, η αναζήτηση μετατρέπεται σε αγωνία μέσω της αοριστίας, ενώ το ποιητικό alter ego του ποιήματος μετέχει στη χάραξη ενός κυοφορούμενου συγγραφικού σχεδίου:

Θα γράψω έναν ύμνο γι' αυτόν  
Που πέρασε κάποτε μέσα σου κι είπε  
Πως ήσουν εσύ  
Καιρό πριν απ' την αποσφράγισή σου  
Ίσως και χρόνια έπειτα που 'χεις πεθάνει.

(ΣΕ-Α 60)

Στο ποίημα αξίζει να προσεχθεί η πρόθεση ανάδειξης του διπλού εαυτού, μέσα από ένα φάσμα απροσδιοριστίας που πυροδοτεί την αναγνωστική απορία, ενώ ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας των ποιητικών προθέσεων, οι οποίες, εν πρώτοις, εκφέρονται με διάθεση θετική και σηματοδοτούν μια προσπάθεια κατάδυσης στους εσωτερικούς χώρους τού συνειδέναι, ως ενδοσκόπηση, υπό τη συνθήκη της ανάστροφης πορείας του χρόνου και υπό τη δαμόκλειο σπάθη του μελλοντικού θανάτου: του φυσικού θανάτου που λειτουργεί αντιστικτικά στη γέννηση («αποσφράγισή σου») και του συγγραφικού θανάτου που συνδέεται με την ιδιότητα του ποιητικού υποκειμένου («Θα γράψω»):

Έναν ύμνο γι' αυτόν  
Ένα ποίημα  
Που αν πέρασε ποτέ δεν ήταν μέσα σου

---

839 (ΣΕ-Α 60-61).

Που άναψε παντού φωτιές για να σε κάψει  
Μες στην ψεύτικη πίστη και την άγωνα ελπίδα σου.

(ΣΕ-Α 60)

Ο τίτλος του ποιήματος «Πρωθύστερο»,<sup>840</sup> από τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας*, παραπέμπει τόσο σ' έναν συλλογισμό ή σε μια ενέργεια που προηγείται ενώ θα έπρεπε να ακολουθεί, όσο και στο σχήμα λόγου κατά το οποίο αναφέρεται πρώτη μια πράξη ή μια έννοια ενώ θα έπρεπε να προηγείται κάποια άλλη σχετική.<sup>841</sup> Έτσι, στο ποίημα οι παραβιάσεις της χρονικής ακολουθίας είναι ορατές: «Ξεθάβοντας επιγραφές του μέλλοντος» αντί για «επιγραφές του παρελθόντος», ή «Ο μίσχος μαραμένος πριν απ' τη σπορά» (πρώτα γίνεται η σπορά και πολύ αργότερα μαραίνεται ο μίσχος) και η αναμέτρηση με τον χρόνο ακολουθεί μια ασύμβατη πορεία.

Ως προς τη δομική διάρθρωσή του, το ποίημα είναι σύνθεμα αποτελούμενο από πέντε αριθμημένα μέρη, τα οποία περιστρέφονται με συνέπεια γύρω από τη θεματική του χρόνου. Τα αποσπάσματα (2) και (4) κομίζουν σημαντικά στοιχεία που επιτρέπουν την κατάταξη του ποιήματος στο ερευνητικό corpus, καθώς σχετίζονται με την αναπαράσταση του ποιητικού εαυτού.

Το απόσπασμα (2) αποτελεί έναν οραματισμό του μελλοντικού συγγραφικού εαυτού μέσω της χρονικής αντιστροφής («Σ' είκοσι χρόνια θα 'χω πει/ Κρυφά στ' αυτί της μοίρας μου τον μάγο λόγο»), με παράλληλη γνωστοποίηση της ποιητικής φιλοδοξίας. Συγκεκριμένα, στα σημεία αυτά του ποιήματος ο αναγνώστης λαμβάνει σημαντικές πληροφορίες που αφορούν συνήθειες και συμπεριφορές («Βάζοντας/ μπροστά τη μηχανή/ Μπίρες καφέδες και γραφεία καπνοί/ μες στους καπνούς/ Τσιγάρα»), αλλά και την παρελθούσα συγγραφική εικόνα του ποιητή που γράφει

---

840 (ΣΕ-Α 72-75).

841 Παράδειγμα: «Μπήκε ο Μάης με τα τριαντάφυλλα κι ο Απρίλης με τα ρόδα». Στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη εμφανίζονται συχνά συγκεχυμένα ή και ανεστραμμένα τα όρια της χρονικής εγγύτητας (παρόντος), της προοπτικής (μέλλοντος) και του ήδη βιωμένου χρόνου (παρελθόντος). Για παράδειγμα, στο ποίημα «Στον μέλλοντα χρόνο μου» (ΠΛ-Α 79): «[...] Από τώρα στον μέλλοντα χρόνο μου έχω πεθάνει/ Νεκρός δροσερός στα σκοτάδια μου είμαι/ Όχι “Λήθη”, “Ανάμνηση”, “Αλήθεια”». Για τη σύλληψη του χρόνου στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη η Κακλαμανάκη έγραψε: «Στον Αντώνη Φωστιέρη η μνήμη αφορά το παρόν. Τη βρίσκουμε στη βίωση του εκάστοτε παρόντος ή στην αναμονή κάποιου μέλλοντος, μέσα από μια πρωθύστερη συναισθηματική φόρτιση ενός, εν δυνάμει θα έλεγα, παρελθόντος». Βλ. Κακλαμανάκη, 2000: 57-58.

ποιήματα κατά τη διάρκεια της νύχτας («Τότε λοιπόν/ Εισοσιτριώ χρονώ να γράφει ποιήματα/ Νύχτες και νύχτες στην Αθήνα»), με τον σχηματισμό της κατοπτρικής εξεικόνισης του εαυτού να λειτουργεί ως μελλοντική προβολή και τη συνύφανση του παρόντος με το μέλλον να εκβάλλει στο κεντρικό ποιητικό μήνυμα, που είναι ο ποιητής και ο συγγραφικός του εαυτός. Αυτό που ωστόσο αξίζει να σημειωθεί είναι το στοιχείο της χρονικής απόστασης: η κατόπτευση του συγγραφικού εαυτού, φαινομενικά, θα μπορούσε να ανήκει στο βαθύ μέλλον (δηλαδή ο ποιητής να ατενίζει την εικόνα του παρελθόντος μέσα από ένα «μελλοντικό» παρόν), ωστόσο αυτό συμβαίνει αντίστροφα. Ας μην ξεχνάμε ότι η εικόνα του νεαρού ποιητή, που περιγράφεται και περιγράφει τον συγγραφικό εαυτό, γίνεται από τον φυσικό γράφοντα που είναι μόλις είκοσι τεσσάρων ετών (context) όταν εκδίδεται η συλλογή. Ο Πυλαρινός επισημαίνει ότι «το στενό αυτοβιογραφικό πλαίσιο πυροδοτεί έναν ευρύτερο προβληματισμό, χάρη στον οποίο μεταγγίζονται τα μικροστοιχεία του προσωπικού χώρου στη μελέτη της υπαρξιακής θεώρησης του κόσμου».<sup>842</sup> Επεκτείνοντας την άποψη του Πυλαρινού, εστιάζουμε στην ιδέα ότι η εξεικόνιση αυτή, μέσω της διχοστασίας των δύο εαυτών, αποτελεί μια οιονεί ιεροποίηση της συγγραφικής νεότητας, μια αναμνηστική «φωτογράφιση» της περιόδου, σαν τις αναμνηστικές φωτογραφίες των τελειοφοίτων στο κατώφλι του Λυκείου, αναμνηστική φωτογραφία αποφοίτησης που παγώνει μια σημαντική στιγμή, ενώ συχνά οι μετέχοντες της φωτογραφικής παράστασης ανατρέχουν συχνά σε αυτή νοσταλγώντας την ανεπίστρεπτη αθωότητα της νεότητας. Έτσι κι εδώ, ο ποιητής παγώνει την εικόνα του νεανικού συγγραφικού του εαυτού, την οποία θα ξεχάσει οριστικά και δεν θα αναφερθεί ποτέ ξανά σε αυτήν στο μεταγενέστερο έργο, ενώ η ουσία της απομάκρυνσης δεν είναι τελικά η εικόνα αλλά αυτό που αντιπροσωπεύει, δηλαδή την ποίηση των πρώτων χρόνων.

Στο απόσπασμα (4) ο αντικειμενικός συγγραφέας αποκτά χαρακτηριστικά «αστυνομικού» που κυνηγά τον «κακό», και πολυμήχανο ωστόσο, συγγραφικό του εαυτό, ενώ εκείνος κρύβεται και επιδίδεται σε πράξεις που θυμίζουν εγκληματία (κατασκοπεύει, κρύβεται, μεταμφιέζεται, κρύβεται, πυροβολεί), με την ποιητική κατάθεση, μέσω της περιγραφής, να λαμβάνει στοιχεία κινηματογραφικά, που

---

842 Βλ. Πυλαρινός, 2021: 88.

ενεργοποιούν μια δυναμική κίνηση μέσα στο ποίημα, με δρώντες ήρωες-συμπρωταγωνιστές τους δύο εαυτούς. Τελικά, η έκβαση της μάχης κρίνεται αίσια για τον φυσικό συγγραφέα, ο οποίος καταφέρνει να «σκοτώσει» (μέσα του) τον άλλον εαυτό, αυτόν που δεν αναγνωρίζει:

Τον βλέπω και με βλέπει  
(Ο ανόητος)  
Κατασκοπεύει ενώ κατασκοπεύω  
Κρύβεται  
Μεταμφιέζεται αλλά πού  
Τον βρίσκω τον σηκώνω κρύβεται  
Πυροβολώ ενώ πυροβολεί  
Σκοτώνεται –

(ΣΕ-Α 74)

Η σύγκρουση και η ποιητική δολοφονία, που εκτυλίσσεται εν ψυχρώ μπροστά στα μάτια των αναγνωστών, εγείρει προβληματισμούς για ζητήματα που βρίσκονται στον πυρήνα της ποιητικής γραφής και που θα λειτουργήσουν ρυθμιστικά στο μέλλον. Αυτό που προέχει στο απόσπασμα είναι τελικά το στοιχείο της επώδυνης σύγκρουσης, της πάλης και τελικά της εξόντωσης. Ο ποιητής εξοντώνοντας τον συγγραφικό εαυτό του εμμέσως ευαγγελίζεται την ποιητική του μεταστροφή, την αντικατάσταση του νεαρού με τα μακριά μαλλιά από έναν άλλον, ίσως πιο αρεστό, για τον ίδιο, ή πιο ώριμο εαυτό.

Το ποίημα αποτελεί και αυτό λογοτεχνικό παράδειγμα συνομιλίας ανάμεσα στους δύο συγγραφικούς εαυτούς. Το ποιητικό Εγώ πάνω στο Εσύ, στον άλλο εαυτό, ένα παιχνίδι εσωτερικής ανακάλυψης μέσα στο πλαίσιο του αντεστραμμένου χρόνου, το οποίο αισθητοποιείται μέσω της περιγραφής, της αφήγησης και του ερωτηματικού στοχασμού, ενώ η μετακίνηση του ποιητικού λόγου προς τον υπονοούμενο αναγνώστη εισάγει στο ποιητικό έργο τη μπρεχτική τεχνική του παραξενίσματος (παραξένισμα ή αποστασιοποίηση), που, όπως στο θέατρο, έτσι κι εδώ δημιουργεί μια αλληλενέργεια με τον αποδέκτη του ποιητικού μηνύματος.

Στο ποίημα «Προσλαμβάνουσα παράσταση» η ταυτολογική βεβαιότητα του συγγραφικού Εγώ δίνει τη θέση της στην αβεβαιότητα για τον «Άλλον», ενώ αίρεται η αντίληψη ότι η αβεβαιότητα που διακρίνει τη γνώση του εαυτού (βλ. το ποίημα «Ίσως εγώ»)<sup>843</sup> συμπληρώνει το «Ίσως εγώ», ή μάλλον αλληλοσυμπληρώνονται, ενώ στο βάθος εντοπίζεται μια κορυφούμενη αμφιβολία:

Εγώ είμ' εγώ  
Εσύ είσ' εσύ μπορεί και να 'σαι ο άλλος  
Ο χρόνος η βαθιά στοά το διαμπερές μου τραύμα  
Ζωή το φίδι που άγρυπνο δαγκώνει την ουρά του  
Το ποίημα ένας θόρυβος μια σφήκα στο κεφάλι μου  
Ο κόσμος ο αράγιστος  
Κι ο άγρια ρημαγμένος.

(ΣΕ-Α 83)

Τέλος, στο ποίημα «Η Λογική» η προσπάθεια συγγραφήs του ποιήματος, ως διαδικασία επώδυνης, έπεται της εσωτερικής συνομιλίας των δύο εαυτών, συνομιλία που σημαδεύεται από την αυταρχική αποστροφή του πραγματικού συγγραφέα προς τον υπονοούμενο: «Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιός είμαι ή ποιός υπήρξα/ Και ασφαλώς ποιός είσ' εσύ και ποιό αυτό το ποίημα/ Που το τραβάω με οργιές απ' τη σπηλιά που υπήρξα».<sup>844</sup>

##### 5. Ο ποιητής και οι άλλοι. Συντεχνιακή συνείδηση

Η εικόνα του συγγραφέα ως αφηγητή ή αποστολέα του ποιητικού μηνύματος αποτελεί, σύμφωνα με τον Henry James, μια «κεντρική συνείδηση»<sup>845</sup> τοποθετημένη μέσα στο ποιητικό έργο, η οποία δημιουργεί ένα ολόκληρο πεδίο συσχετίσεων και ιδεολογικών κωδίκων που ενσωματώνονται ενδοκειμενικά μέσω της γλώσσας. Μολονότι ο ποιητής συγγράφει μονήρης, η ποίηση δεν φαίνεται να είναι αποκλειστικά η τέχνη του «εγκλεισμού» και της απόστασης αλλά αποτελεί

---

843 (ΣΕ-Α 85).

844 (ΣΕ-Α 94).

845 βλ. Μουλλάς, 1992: 140.

«συμπεριφορά κοινωνικής προσαρμογής», καθώς περιέχει αφ' εαυτής το στοιχείο της δημιουργίας (σύμφωνα με την ετυμολογική αφετηρία της λέξης, δήμος+έργον, δηλαδή την παραγωγή έργου για τον Δήμο), συνεπώς φέρει αβ ονο μια διάσταση κοινωνικότητας, η οποία τελείται προς δύο κατευθύνσεις: από έξω προς τα μέσα, ως εμπειρίωση του κόσμου που περιβάλλει τον δημιουργό, μέσω της οικείωσης των κυρίαρχων πολιτισμικών, ιδεολογικών, ηθικών και αισθητικών αντιλήψεων ή των ρητορικών συμβάσεων που καθορίζουν τα γλωσσικά πρότυπα της εποχής του. Και το αντίστροφο: Ο ποιητής δεν είναι μόνος με τις εμπειρίες του, αλλά μέσω της δημοσίευσης αναζητά τη δημόσια έκθεσή τους<sup>846</sup> προσδοκώντας να πολιτογραφηθεί ως μέλος μιας ομάδας ομοτέχνων, διεκδικεί το δικαίωμά του να είναι «πολίτης εις των ιδεών την πόλι»,<sup>847</sup> στοιχείο που αποτελεί μια πράξη συνειδητότητας: προχωρώντας από τη σύνθεση του ποιητικού λόγου στη δημόσια διάθεσή του, η πολιτογράφηση έχει συντελεστεί και ο δημιουργός, άκων ή εκών, βρίσκεται στην αφετηρία της συντεχνιακής συνοδοιπορίας.

Στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη η συντεχνιακή συνείδηση, η υποδοχή τού «Εμείς» δίπλα στο «Εγώ» λαμβάνει τον χαρακτήρα της εγγύτητας, και η προσφυγή στο συλλογικό υποκείμενο ανακαλύπτει, ενίοτε, την επιδίωξη της συνέργειας. Πρόκειται ωστόσο για ένα είδος «μετατόπισης» ή διαμοιρασμού του βάρους της ποιητικής ανακοίνωσης ή και της δυσβάσταχτης ματαίωσης που απορρέει από τη διάψευση των προσδοκιών. Με διάχυτη απαισιοδοξία, στο νεανικό ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση» οι ελπίδες των ποιητών για ένα καλύτερο αύριο γίνονται οι ίδιες δήμιοι ονείρων. Στο ποίημα ιχνηλατείται ο διάχυτος νιχλισμός υπό τη σκιά του ιδανικού αυτόχειρα Καρυωτάκη, η φωνή του οποίου ακούγεται ψιθυριστά στα πρώτα ποιητικά φανερώματα του Φωστιέρη, αποδίδοντας την απόγευση «πίκρας για την απώλεια των ιδανικών και απογοήτευσης»,<sup>848</sup> και τη διάθεση απόδρασης προς τον «αχανή εσωτερικό κόσμο, έναν κόσμο που είναι μεν γεμάτος εφιάλτες, αλλά και που χρησιμεύει ως τόπος

---

846 Βλ. Λεοντάρης, 2001: 54. Ο Λεοντάρης για το ζήτημα της κοινωνικής διάστασης της ποίησης γράφει: «Η ποίηση είναι μορφή κοινωνικότητας. Υπάρχουν τρόποι και βαθμοί προσπέλασής της. Ο ποιητής δεν αποδιώχνει τους άλλους από την ποίησή του, αντίθετα καθιερώνει τρόπους επαφής, αφήνοντας με φιλάρεσκα τεχνάσματα τους άλλους να επικοινωνούν πότε χαλαρά, πότε έντονα μαζί του».

847 Κ.Π. Καβάφης, «Το Πρώτο Σκαλί», *Τα Ποιήματα (1897-1918)*, σ. 105.

848 Βλ. Γαραντούδης, 2006: 310.



καταφυγής απέναντι σε μια υλική πραγματικότητα που δυναστεύει και αναστέλλει τη φαντασία»: <sup>849</sup>

Αναστημένες οι νεκρές μας οι ελπίδες  
Με νέα δύναμη γιγάντια, νέα ορμή,  
Τα χέρια γύρω απ' τον λαιμό μας θα τυλίξουν,

Εκδικητές, τυραννοκτόνοι, να μας πνίξουν.

(MT-A 15)

Η συντεχνιακή συνείδηση είναι εξίσου ορατή στο ποίημα «Γη πολική», όπου το συλλογικό («Κι εμείς») αυτονομείται δομικά. Πρόκειται για ποίημα ποιητικής με αναφορές, όπου, μετωνυμικά και μεταφορικά, τα ποιήματα ή οι λέξεις γίνονται καράβια («τα καράβια μας») <sup>850</sup> και η ποιητική εργασία τραγούδι («Η τραγουδώντας»). Ο μονολογικός χαρακτήρας του ποιήματος στοχεύει στην ανάδειξη μιας συνεκτικής, ενοποιημένης συντεχνιακής οντότητας που διαξιφίζεται με ανεμόμυλους ψάυοντας και προσδοκώντας το ανέφικτο, ενώ ο διάχυτος ιδεαλισμός που ανιχνεύεται στο ποίημα, ως κατάφαση στη μάχη και όχι ως διαφυγή, φέρει τη σφραγίδα της νεανικής ορμής και του θάρρους, καθώς πρόκειται για μία από τις πολύ πρώιμες ποιητικές συνθέσεις του Φωστιέρη:

Συνέχεια

Τα μοιραία μαχόμαστε τώρα

Με όνειρα και ψευδαισθήσεις

Πλέοντας τα καράβια μας

---

849 Βλ. Ζήρας, 1989: 209.

850 Ανάλογη μεταφορά και στο μεταγενέστερο «Ποτάμι ποίημα» (ΣΑΠ-Α 231): «Κάποιοι ξεχάσαν ένα βάζο με φωνήεντα στο ράφι/ Που θα το 'φταναν. Ύστερα έμαθα με φλούδες συλλαβών/ Να φτιάνω πλοία. Μικρά, όσο το δάχτυλο παιδιού/ Και τα 'ριχνα μες στο νεράκι πού έφευγε – ». Στη βάση της μεταφοράς «των караβιών», ο Γ. Σεφέρης, χρησιμοποιεί μια ανάλογη μεταφορά που δανείζεται από τον Ρεμύ ντε Γκουρμόν: «Οι λέξεις για τον ποιητή είναι τα καράβια του. Κάνουν πολύ μακρινά ταξίδια. Και γυρίζουν, όταν είναι τυχερός, φορτωμένα με πλούσια κρύσταλλα, που εκεί κάπου, πέρα από τις Ηράκλειες Στήλες της συνείδησής τους, μια ζωή παλιά μυστική σχημάτισε σαν ένα υποχθόνιο νερό». Βλ στο Βαγενάς, 1980:29.

Όλο πιο κάτω  
Σε κλίματα ζεστά  
Και ζώνες τροπικές

Ρίχνοντας άγκυρες  
Ή τραγουδώντας.

(MT-A 20)

Στη συλλογή *Εσωτερικοί Χώροι ή Τα είκοσι* (1973), το ποίημα «Η σιωπή μας είναι φτιαγμένη από φωνές» απηχεί τη διάθεση στροφής προς τα έσω, η οποία είχε ήδη προσημανθεί από την προηγούμενη συλλογή. Τα είκοσι ποιήματα της συλλογής, τα οποία γράφει ο ποιητής στα είκοσί του χρόνια, κινούνται στο ίδιο ήπιο μελαγχολικό κλίμα, με εμφανή τη διεύρυνση του χώρου αναφοράς προς το συλλογικό «Εμείς», απηχώντας τη διάθεση εδραίωσης μιας συλλογικής ποιητικής ταυτότητας που ασπάζεται παρόμοιες με τον ίδιο στρατηγικές δόμησης του ποιητικού λόγου και αφουγκράζεται τους εσωτερικούς κραδασμούς που προσφέρει η εσώστροφη και εσωστρεφής ποιητική τακτική:

Σε χώρους εσωτερικούς ορμούν με πίεση  
Τα λόγια μας, οι σκέψεις μας  
–Κι οι ομιλίες κι οι ψίθυροι κι οι στίχοι  
Κι οι μουσικές π’ ακούμ’ εντός να ηχούν–  
Διακλαδίζονται ώς τα βάθη και μας τρέφουν.

(EX-A 27)

Σε μεταγενέστερο χρόνο, στο ποίημα «Η απογείωση», η τελεολογική λειτουργία του ποιητικού λόγου οδηγείται σε τέλμα, ο νέος ποιητικός λόγος που προβάλλει μέσα από το συλλογικό «Εμείς» («Στις ζωηρές φωνές μας») δεν βρίσκει ευήκοα ώτα, διαπίστωση που αισθητοποιείται αντιστικτικά μέσα από την παράθεση αντιθετικών ζευγών (σκοτάδι-φως, φωνές-κουφός, αρχίζει-τελειώνει), επιλογή που επιβάλλει ένα καθεστώς ανομοίωσης του ποιητικού λόγου, με την πρόθεση η

μορφή να υπηρετήσει το κυρίαρχο μήνυμα (την αντίθεση εκείνοι-εμείς), ενώ ο τελευταίος στίχος του ποιήματος («Και κάθε ποίημα αρχίζει και τελειώνει») δηλώνει τη νηφάλια προσήλωση στον ποιητικό λόγο και στην τέχνη της ποιήσεως παρά τις αντιξοότητες και την απόρριψη:

Αφρός σκοτάδι κι αίμα χύνεται απ' το φως  
Χύνεται ο ήλιος κάποτε που λιώνει.  
Στις ζωηρές φωνές μας ο καιρός είναι κουφός  
Και κάθε ποίημα αρχίζει και τελειώνει.  
(ΣΕ-Α 50)

Ήδη από το προηγούμενο ποίημα αρχίζει να εμφανίζεται μια πιο δυναμική τακτική διεκδίκησης, ένας κυοφορούμενος ανυποχώρητος δυναμισμός που εκδηλώνεται έκτυπα, πλέον, στο «Εμπρηστικό ποίημα». Με ακτιβιστική-αντιεξουσιαστική αλλά και επαναστατική διάθεση, το ποιητικό υποκείμενο δυσφορώντας από το βάρος της παλιάς ποιητικής παράδοσης, από την οποία έχει αποφασίσει να απομακρυνθεί («Καίγοντας/ Κίτρινα φύλλα παλιών ποιητών/ Κι ό,τι άλλο αγάπησα/ Στην πρώτη περίοδο του μίσους»), καλεί την ποιητική συντεχνία σε πράξεις δυναμικής διεκδίκησης (προσκλητήριο χειραφέτησης προς ομοτέχνους), πράξεις που αντιβαίνουν στις αρχές της «νομιμότητας» διασπώντας και διαταράσσοντας την ποιητική καθεστηκυία τάξη («Στους δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος»). Οι στίχοι των ποιητών γίνονται βόμβες μολότοφ, αυτοσχέδια όπλα εμπρησμού, που θα οδηγήσουν στη δυναμική ποιητική αναθεώρηση. Με εκτεταμένη χρήση της συγκινησιακής λειτουργίας («ν' ανοίξουμε», «οι μεθυσμένοι στίχοι μας») η ποιητική φωνή αλλάζει μεταβαίνοντας από το προσωπικό αφήγημα στο συλλογικό:

Λέω: ν' ανοίξουμε τη στρόφιγγα  
Κι οι μεθυσμένοι στίχοι μας να γίνουν το στουπί  
Για μια πυρκαϊά στα παράνομα στέκια

Στους δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος.

(ΣΕ-Α 57)

Στη συνέχεια, η συντεχνιακή συνείδηση του ποιητή φαίνεται αφενός να αποδυναμώνεται και αφετέρου να αλλάζει μορφή. Από την συλλογική ματαιώση, τον διάχυτο νιχιλισμό αλλά και τις συλλογικές διεκδικήσεις, οι αναφορές στην ποιητική συντεχνία είναι σποραδικές και αποκτούν χαρακτήρα συμβουλευτικό και παραινετικό. Στο ποίημα «Ανεπίδεκτοι αθανασίας» ο ποιητής κοινώνει τον στοχασμό προς ομοτέχνους (ενδεχομένως και προς αναγνώστες δυνάμει ποιητές) διατυπώνοντας μια ακραιφνώς αντιποιητική θέση, η οποία αντιβαίνει στην διαχεομένη κοινή αντίληψη (αναγνωστών και ποιητών), ότι η αθανασία είναι εφικτή μέσω της ποιητικής τέχνης (*ars longa, vita brevis* – ο ποιητής φεύγει αλλά το ποίημα μένει). Η ασκητική και πλήρης αφοσίωση στην τέχνη της ποιήσεως συνιστά σπατάλη χρόνου, το ποίημα και τα ποιήματα ως μια θεωρούμενη μορφή αθανασίας, που αντίκειται στην εντολή της θνητότητας, δεν είναι παρά μια πλάνη, μια φαντασιοπληξία, μια μάταιη αναμέτρηση με τον χρόνο. Οι ποιητές, χαμένοι στην πολυγραφία («Χαμένοι σε μιαν έρημο από λέξεις»), βλέπουν ως καμηλιέρηδες στην έρημο οφθαλμαπάτες επενδύοντας στη φενάκη μιας υποτιθέμενης αθανασίας, χάνοντας τον χρόνο τους μέσα στον φαντασιακό κόσμο των λέξεων, προσπερνώντας τον πραγματικό κόσμο («Το γινωμένο φρούτο») και αναμένοντας το ανέφικτο («Και περιμένοντας το νέο φρούτο να φυτρώσει απ' το/κουκούτσι»):

Ποιος θα πιστέψει άραγε

Πως σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί

Χαμένοι σε μιαν έρημο από λέξεις. Σπέρνοντας

Και περιμένοντας το νέο φρούτο να φυτρώσει απ' το

κουκούτσι, αφήνοντας

Το γινωμένο φρούτο να σαπίσει.

Αλήθεια, τι άπραγοι

Τι ανεπίδεκτοι αθανασίας οι θνητοί.

(ΘΝΘ-Α 177)

Το ποίημα «Το γραπτό», ως μετωνυμία της ποιητικής γραφής, κινείται σε παρόμοιο πλαίσιο με το προηγούμενο ποίημα. Η ποιητική προθετικότητα, και εδώ, εντοπίζεται στην απόσχιση μιας αντίληψης που αφορά στην υπερβολική αξιόδοτηση και τον εξωραϊσμό της ποιητικής τέχνης, αντίληψη την οποία ο ποιητής μοιράζεται, ως στοχασμό και προσποιητή απορία, με ομοτέχνους (άποψη που ενισχύεται από τη χρήση του α΄ πληθυντικού προσώπου). Ως ευσεβής πόθος όλων των ποιητών παρουσιάζεται είτε η έννοια της καταβύθισης στην ουσία των πραγμάτων, είτε η επαναστατική αλλαγή μέσω του ποιητικού λόγου («Αρχίζοντας ένα γραπτό τι θέλουμε;/ Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;/ Ή να τον σπάσουμε;»), η αντικατάσταση του πραγματικού κόσμου με ένα κόσμο φαντασιακό μέσω της γλώσσας, η ανάδυση ενός νέου σύμπαντος φτιαγμένου από λέξεις («Ν' αναδυθεί ένα σύμπαν από λέξεις; Η άμπωτη/ Ν' αφήσει πίσω της κροκάλες αισθημάτων;»). Ωστόσο, το φαντασιακό, ως νοητή εξάρθρωση του πραγματικού, δομείται από το άυλο υλικό των λέξεων, δηλαδή από κάτι που δεν υπάρχει, άρα από το τίποτα. Σε μια επαγωγική συναγωγή, η αντίληψη αυτή απομυθοποιεί την ποιητική τέχνη («Ένα γραπτό ειν' ένα σύμπαν από τίποτα»), ωστόσο στο ποίημα δεν παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η ποίηση συνδέεται με τη ζωή των ποιητών, γίνεται μοίρα και προορισμός (γραπτό-γραφτό):

Αρχίζοντας ένα γραπτό τι θέλουμε;  
Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;  
Ή να τον σπάσουμε;  
Να εξαχνωθεί στη φαντασία  
Και άφθαρτο  
Ν' αναδυθεί ένα σύμπαν από λέξεις; Η άμπωτη  
Ν' αφήσει πίσω της κροκάλες αισθημάτων;  
Φόβους και όνειρα; (Τ' απόνερα του ύπνου εννοώ.  
Και τ' άλλα, για το αύριο που βαραίνει). Αρχίζοντας  
Πάντα το ίδιο ατέλειωτο γραπτό  
Μ' ένα ορμαθό  
Από ρυθμούς και εικόνες. Νιώθοντας

Πως τίποτα δεν θέλουμε στ' αλήθεια – πως  
Ένα γραπτό ειν' ένα σύμπαν από τίποτα. Και πως

Αυτό το ατέλειωτο γραπτό  
Είναι το γραφτό μας.

(ΤτΤ-Α 325)

Τέλος, σημαντική αναφορά στη συντεχνιακή συνείδηση του ποιητή αποτελεί το ποίημα «Αλλότριον φως», στο οποίο η ποιητική ανησυχία, η οποία απορρέει από τη διαπίστωση ότι οι καλύτεροι σίχοι έχουν ήδη γραφεί από άλλους ποιητές, π.χ. τον Ελύτη, τον Σεφέρη ή τον Ρίτσο (βλ. και την ενότητα «Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία»), οδηγεί σε αποθάρρυνση και συγγραφική ματαιώση, την οποία ο ποιητής επισημαίνει πρωτίστως στον εαυτό του, και δευτερευόντως στους λοιπούς ομοτέχνους του. Μοιραία, η περιεχόμενη στο ποίημα αντίληψη ενέχει και μια θεωρητική διάσταση, καθώς συνδέεται με την αγωνία της επίδρασης που περιγράφει ο Bloom, ως μια εναγώνια προσπάθεια των νέων ποιητών να ξεπεράσουν τους μακρινούς του προγόνους, ενώ υπεισέρχεται και το στοιχείο της «καθυστέρησης» (ο ποιητής βιώνει τις συνέπειες της καθυστερημένης γέννησής του), η οποία δηλώνει «οφειλή και εξάρτηση από τον πρόγονο, από την πατρική μορφή τού γεννήτορα, από εκείνον που είχε την τύχη να έρθει λίγο πιο νωρίς και να πει τον λόγο του έγκαιρα και επίκαιρα. Η αγωνία της οφειλής οδηγεί στην αγωνία της επίδρασης και αυτή με τη σειρά της στο άγχος της υπέρβασης του προγόνου».<sup>851</sup>

Τι θέλουν και μιλάνε οι νεότεροι;  
Να πούνε τι;  
Για τη ζωή τον θάνατο την αδικία τον έρωτα;  
Όλα προλάβαν τα μοιράσαν  
Μεταξύ τους οι παλιοί:  
“Νυν δ' ότε πάντα δέδασται”

---

851Βλ. Bloom, 1989: 15.

Παραπονιόταν ο Χοιρίλος δυόμισι  
χιλιάδες χρόνια πριν –  
Κι εμείς ακόμα τραγουδάμε ανύποπτοι  
Την πρώτη στάλα της βροχής, το λιόγερμα,  
Το θα ή το να που ψιθυρίζει ο θάνατος  
Την άμμο την ξανθή και το φεγγάρι.

Εμείς ακόμα το φεγγάρι; Αυτό που κάποτε  
Ούτε ποιητής ούτε ζωγράφος, το ζωγράφισε  
Ο Παρμενίδης μ' έξι λέξεις  
Ανεξίτηλες:

“Νυκτιφαές περί γαίαν αλώμενον  
Αλλότριον φως”.

(ΘΟΔ-Α 409)

## Ένατο Κεφάλαιο: Ο λόγος του ποιητή

«οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν,  
ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ  
ἀναγκαῖον»

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1451a.



## 1. Λόγος περί Ποίησης: ορισμοί

Ο λόγος ο οποίος αναφέρεται άμεσα στην Ποίηση εμφανίζεται, περιέργως, στα ποιήματα ποιητικής σχετικά αποδυναμωμένος σε έκταση, δηλαδή σε ποσότητα αναφορών. Το ποίημα και όχι η ποίηση βρίσκεται στο κέντρο του ποιητικού προβληματισμού, ωστόσο οι αναφορές στην ποίηση, αν και ελάχιστες, είναι ενδεικτικές της προσωπικής ποιητικής θεωρίας του Αντώνη Φωστιέρη.

Ο πρώτος αξιολογικός ορισμός της ποιητικής τέχνης συναντάται στο ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση», όπου η τέχνη εμφανίζεται ως καλό σάβανο που μπορεί να σκεπάσει με τιμή τους ποιητές μετά τον θάνατό τους, τίτλος που, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενες ενότητες (βλ. ενότητα «Οι ομοιοκατάληκτοι “σύντροφοι”») συνιστά αποπαγίωση της γνωστής φράσης της αυτοκράτειρας Θεοδώρας, προσφέροντας μια ανταποδοτική διάσταση, με την έννοια της συντήρησης της μνήμης των νεκρών (ανάχωμα δηλαδή στην επέλαση της επώδυνης λήθης), και ταυτόχρονα εμφανίζοντας την ποίηση (τον ποιητικό λόγο) ως ανώδυνο τρόπο (φαντασιακού) θανάτου, αν συγκριθεί με τον πραγματικό θάνατο.

Στο ποίημα «Αέρινο άπειρο»<sup>852</sup> εμφανίζεται ένας σημαντικός ορισμός της ποιητικής τέχνης, που έχει την αξία αποφθεγματικής κατάθεσης. Με τη βεβαιότητα με την οποία προσεγγίζεται ο αντικειμενικά αντιληπτός κόσμος («Η γη είναι γη/ Το σύννεφο είναι σύννεφο»), ως συνέχεια δύο ταυτολογιών εγγράφεται, ως αμετακίνητη βεβαιότητα, η αντίληψη ότι «Η μέσα όψη των πραγμάτων είν’ η ποίηση», ορισμός που παραπέμπει στην οδηγία του Μάρκου Αυρήλιου «Ένδον σκάπτε»,<sup>853</sup> καθώς δηλώνει την πηγή της εμπειρίας και της ποιητικής έμπνευσης, η οποία, σύμφωνα με τον ποιητή, δεν αρδεύεται από εξωτερικές εμπειρίες αλλά από εσωτερικές, που βασίζονται στον στοχασμό και τη σκέψη. Το γένος της ποίησης συμπληρώνεται στο ποίημα «Το ψέμα της αλήθειας»,<sup>854</sup> όπου η ποίηση ορίζεται, έμμεσα, ως ψεύδος («Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση»), καθώς αποτελεί μια μετασκευή του ανύπαρκτου που φαίνεται υπαρκτό, αντίληψη που

---

852 (ΣΕ-Α 52).

853 Βλ. το δίστιχο ποίημα «Ο θάνατός του» (ΕΧ-Α 28): «Έσκαψε τόσο μέσα του, που τέλος,/ Στο βάραθρο που ανοίχτηκε, γκρεμίστηκε και πάει».

854 (ΘΟΔ-Α 430).

συνδέεται και εδώ με τη ρήση του Ησιόδου περί των Μουσών (*Θεογονία*, στ. 26-28): «ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα».

Η αναφορά στον Μαλλαρμέ, η οποία εμφανίζεται στο ποίημα «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες», φέρει στο φως την ποιητική πρόθεση να μιλήσει για τα υλικά και τον τρόπο σύνθεσης της ποίησης. Ο Μαλλαρμέ ορίζει απαγωγικά την ποιητική τέχνη, αποκλείοντας το στοιχείο της ιδέας και εστιάζοντας στο υλικό (λέξεις), από το οποίο δομείται η ποιητική τέχνη: «Ὅπως και να ἔχει/ Ο Μαλλαρμέ το απέκλεισε:/ “Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες”./ (Ωραία ιδέα. Μπορεί να γίνει ποίημα;/ Δύσκολο)»,<sup>855</sup> ενώ, στο ομότιτλο με την τέχνη ποίημα «Η ποίηση», ορίζεται ως «ελιξήριο λέξεων»,<sup>856</sup> αντίληψη που εισάγει ξανά την άποψη ότι οι ιδιότητες του μέρους καθορίζουν τη σύσταση του όλου.

Στο ποίημα «Εκ του μη ὄντος», η ποίηση ορίζεται εκ του αντιθέτου, μέσω της απόρριψης ενός ορισμού («δεν είναι»), καθώς τίθεται σε αμφισβήτηση ο ορισμός του Πλάτωνα για την ποίηση («ἢ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὄτῳ οὖν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις»), ενώ παράλληλα ένα σύνολο ερωτημάτων συνωστίζεται μέσα στο ποίημα, στοιχείο που αναδεικνύει και μια άλλη αντίληψη, ότι δηλαδή ο λόγος περί ποιήσεως σχετίζεται όχι με τα συνήθη εγκώμια στη Μούσα αλλά με πλήθος υπαρξιακών και οντολογικών ερωτημάτων που αφορούν αέναα κοσμολογικά και οντολογικά ζητούμενα:

Τότε, πώς λέει ο Πλάτων ότι ποίηση  
Εἶν' ακριβώς η ανάβαση  
Του ανύπαρκτου στο υπαρκτό;  
(Που πάει να πει πως το υπαρκτό  
Γυρνάει κι εκείνο μια χαρά σε ανύπαρκτο).

Και πώς με τόση επιμονή  
Με φορτικότητα  
Ψάχνουν οι αιώνες να γνωρίσουν τον  
Ποιητή

---

855 (ΠΛ-Α 280). Βλ. περισσότερα στην ενότητα «Επιγραμματικά ποιήματα ποιητικής».

856 (ΤΤΤ-Α 387)

Πίσω απ' το πιο συμπαντικό  
Ερμητικό του  
Ποίημα;

(ΘΟΔ-Α 410)

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της ποιητικής τέχνης, που προστίθεται και σχετίζεται με την απόπειρα ορισμού της, αφορά στην ιδιότητα εκείνων (των ποιητών) που γράφουν ποίηση. Στο «Εις εαυτόν», ποίημα που αποτελεί την πρωτότυπη πειραματική κατασκευή ενός ποιήματος πάνω στον φιλοσοφικό λόγο (λόγο που δεν είναι ποιητικός), κατατίθεται η άποψη, δια στόματος Μάρκου Αυρηλίου, ότι η ποίηση ταιριάζει σε ορισμένο είδος ανθρώπων («Ούτε η ποίηση ταιριάζει/ Σε άνθρωπο της δράσης»),<sup>857</sup> δηλαδή ότι η συγγραφή ποίησης αφορά στους ανθρώπους που στοχάζονται και όχι αυτούς που δρουν.

Τέλος, συναντάμε έναν ακόμη ορισμό της ποιητικής τέχνης: «Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντας κόσμου σε αλφάβητο»,<sup>858</sup> ορισμός που υποδηλώνει την πυκνότητα του ποιητικού λόγου («σύμπτυξη») και τη δύναμή του να μετουσιώνει ολιγόλεκτα τη σκέψη σε λόγο.

Αν προσπαθούσαμε να συνδέσουμε όλα τα παραπάνω και να συνθέσουμε δημιουργικά έναν ορισμό της ποίησης, που θα μπορούσε να φέρει την υπογραφή του Αντώνη Φωστιέρη, θα ήταν ίσως ο εξής: Η ποίηση είναι τέχνη που στηρίζεται στη σκέψη, ενσαρκώνεται σε γραπτό λόγο μέσω των λέξεων και στοχεύει στη νοηματική πυκνότητα και την αισθητική συγκίνηση. Η ποίηση γράφεται από ανθρώπους που σκέπτονται περισσότερο και δρουν λιγότερο, και, μολονότι αποτελεί ένα ψεύδος, καθώς συστήνει μια πραγματικότητα μη υπαρκτή, προσφέρει στους λειτουργούς της ποιητές έναν «ωραίο θάνατο», είτε με την έννοια της υστεροφημίας που μπορεί να τους εξασφαλίσει, είτε γιατί ο θάνατος στην ποίηση είναι φαντασιακός και όχι πραγματικός.

---

857 (ΤτΤ-Α 334).

858 (ΤτΤ-Α 383).

## 1. 1. Η Ποίηση έξω απ' την ποίηση

Η κοινή αντίληψη πρεσβεύει ότι η ποίηση ταυτίζεται με τα ποιήματα, δηλαδή με τον γραπτό λόγο, και ίσως όλα τα ποιήματα που έχουν γραφτεί να συγκροτούν την ποίηση. Η αντίληψη αυτή δεν ισχύει στην ποιητική ιδεολογία του Αντώνη Φωστιέρη, και για τον λόγο αυτό βρίσκουμε στα ποιήματα ποιητικής αναφορές στη μη γραφόμενη Ποίηση, αυτή που βρίσκεται έξω από το χαρτί, που υπάρχει μέσα στον αισθητό κόσμο, ως κατάφαση, ως θαυμασμός και δέος για το συμπαντικό κάλλος, ως τρόπος ανάγνωσης του κόσμου ή ως έντονη βίωση που αφορά μόνο σε ανθρώπους που διαθέτουν ποιητική προσωπικότητα, χωρίς να είναι πάντα ποιητές με τη στενή αντίληψη του όρου. Σε μια ενδιαφέρουσα τοποθέτησή του ο ποιητής δηλώνει:

Έχω την πεποίθηση ότι η ποίηση είναι μια στάση ζωής και όχι ένα είδος γραφής. Ως εκ τούτου, τα ποιήματα μπορεί (στις ευτυχέστερες περιπτώσεις) να εκφράζουν αυτή την ποιητική στάση, αυτή την ποιητική διάθεση, δεν ταυτίζονται όμως μαζί της. Η ποίηση υφίσταται, η ποίηση λειτουργεί, η ποίηση βιώνεται και ερήμην των ποιημάτων – ίσως μάλιστα, γνησιότερα και ειλικρινέστερα.<sup>859</sup>

Η παραπάνω αντίληψη αποτυπώνεται στον στίχο-σπάραγμα «Η Ποίηση δεν γίνεται με λέξεις», στίχος ενδεικτικός της θεωρίας του Φωστιέρη για την Ποίηση-έξω-απ'-την-ποίηση, κατ' αντίστιξη προς την Ποίηση-μες-στην-Ποίηση, που αποτέλεσε και τίτλο ολόκληρης συλλογής, δηλαδή τη γραφόμενη ποίηση. Παρόμοια, η αντίληψη αυτή είναι εμφανής στο ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα», ποίημα χωρίς φθόγγους και λέξεις: «Ένα ποίημα τυφλό/ Χωρίς αλφάβητο». Η Ποίηση (έξω), παρά το γεγονός ότι συνιστά μια νοητή κατασκευή, λαμβάνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Είναι η ζωή, ο κόσμος, το σύμπαν, ό,τι βρίσκεται έξω από τον κλειστό χώρο ενός κελιού, έξω, εκεί που «παφλάζουνε τα χρώματα της μέρας» και εγείρονται τα πιο έντονα συναισθήματα διαρρηγνύοντας το συναισθηματικό κενό («Σκέψεις αισθήματα χαράζουν το κενό»). Η ομορφιά της ζωής, ως μη γραφόμενος

---

859 Βλ. Φωστιέρη, 2007.

ποιητικός λόγος, περιγράφεται με μεγάλη ευθύτητα και σε ποιήματα που δεν καταχωρίζονται ως ποιήματα ποιητικής, όπως για παράδειγμα στο ποίημα «Θάνατος ο Δεύτερος», στο οποίο οι συσσωρευμένες εικόνες του αισθητού κόσμου φωτογραφίζουν έγχρωμα το εξωκειμενικό ποιητικό φαινόμενο που εισηγείται ο ποιητής: «Όμως το φως του ήλιου ο έρωτας/ Οι τρίλιες τ' αηδονιού η πανσέληνος»<sup>860</sup> ή στο ποίημα «Δεν» της ίδιας συλλογής: «Το φως του ήλιου/ Ο έρωτας/ Η πλήξη του θρανίου το γήπεδο/ Οι νύχτες του καλοκαιριού και η θάλασσα».<sup>861</sup>

Ταυτόχρονα, η Ποίηση έξω απ' την ποίηση (υιοθετούμε εδώ την τυπογραφική επιλογή του ποιητή να γράφεται με μικρογράμματο -π- η γραφόμενη ποίηση και με κεφαλαίο -Π- η ποίηση έξω απ' την ποίηση) εμφανίζεται ως *reductio ad absurdum*, μέσω της αδυναμίας της γραφόμενης ποίησης να υποστασιοποιήσει αυτούσιες εικόνες και συναισθήματα, αντίληψη που δηλώνεται ρητά στο ποίημα «Όπως»:

Και βέβαια μπορείς να γράψεις “ο αφρός της θάλασσας”,  
“Ο φλοίσβος”, “η βουή απ’ το πέλαγος”,  
Όμως κανένας φθόγγος δεν νοτίζει τον αέρα  
Καμιά υγρασία, βλέπεις, δεν ζαρώνει  
Το χαρτί.

(ΘΟΔ-Α 444)

Παρόμοια, στο ποίημα «Υπερμνήμων λήθη» συναντάμε έμμεσο υπαινιγμό για την Ποίηση έξω απ' την ποίηση, καθώς η γραφόμενη ποίηση (βλ και ενότητα «Χώροι φαντασιακοί και μεταφυσικοί») δεν μπορεί να αποδώσει την ένταση ενός εφιαλτικού ονείρου, στοιχείο που οδηγεί το ποιητικό υποκείμενο στη ματαίωση, λόγω διάψευσης της συγγραφικής φιλοδοξίας:

Μόλις ξανάπιασα μολύβι, πίστευα  
(Φοβόμουν μήπως; ή έλπιζα;)

---

860 (ΘΟΔ-Α 416).

861 (ΘΟΔ-Α 415).

Πως θα ποτίζαν αίμα τα χαρτιά.  
Αίμα  
Σκοτάδι  
Και αυτή  
Την άφατη σοφία που (σαν να 'τανε του  
Μίδα το χρυσάφι) αφήνει πάνω σου  
Η κρύα χειραψία με το  
Μηδέν.

(ΤτΤ-Α 350-351)

Εκτός όμως από την παρατήρηση της ομορφιάς και της σοφίας του σύμπαντος («Όμως σοφό, σοφό το κτίσμα πιο πολύ/ απ' τον μάστορη») ή τη βίωση ενός ονείρου ή το άκουσμα του ήχου της θάλασσας και της βουής του πελάγους, η μη γραφόμενη ποίηση βρίσκεται και στον κλειστό χώρο της εκκλησίας και συνδέεται, όπως ειπώθηκε παραπάνω, με το τυπικό των θρησκευτικών ιεροτελεστιών και με την αναδυόμενη κατάνυξη και μυσταγωγία (οι αναγνώστες ως μύστες μια ανάλογης τελετουργίας), δηλαδή με το συναίσθημα βαθιάς ευλάβειας και ψυχικής ανάτασης, που συνοδεύει τις παραστάσεις και τις έννοιες του θείου και του μεταφυσικού κόσμου.<sup>862</sup> Με την έννοια της θρησκευτικής βίωσης, ως Ποίησης έξω απ' την ποίηση, τα ποιήματα «Η σάρκωση» και «Τι ποίηση»<sup>863</sup> κομίζουν μια νέα αντίληψη για το θέμα αυτό, καθώς αποτυπώνουν ανάγλυφα το οντολογικό ερώτημα για τον Ποιητή, τον πλάστη δηλαδή του κόσμου, και για το ποίημα, δηλαδή ολόκληρο το σύμπαν.

Τέλος, κλείνοντας την παρούσα ενότητα, μέσα από την ιχνηλάτηση των αναφορών προκύπτει ότι και ο φιλοσοφικός λόγος, ως λόγος μη ποιητικός, μπορεί να γίνει ποίημα. Στο ποίημα «Εις εαυτόν» το πείραμα του μετασχηματισμού του φιλοσοφικού κειμένου σε ποίημα αναδεικνύει τη δύναμη του ποιητικού λόγου (αλλά και του ποιητή) να λειτουργεί ως μετασχηματιστής της γλώσσας, ο οποίος ανακαλύπτει γλωσσικά πεδία πρόσφορα για να χτίσει πάνω τους ποιήματα, ενώ η σύμπλευση στο εν λόγω ποίημα της ποίησης με τη φιλοσοφία απομονώνει και

---

862 Για το θέμα του θρησκευτικού βιώματος ως ποίησης βλ. Λεοντάρης, 2001: 33-39.

863 Ποιήματα «Η σάρκωση» και «Τι ποίηση». Βλ. σχετικά στο Μακρίδου, 2023β: 85.

φωτίζει περισσότερο το διανοητικό στοιχείο του ποιητικού λόγου, το «σκεπτόμενο αίσθημα», που μετακινεί την ποίηση σε χώρους εσωτερικούς, απαλλάσσοντάς την από την ελαφρότητα και την κοινοτοπία:

Κι αν πρόκειται να ζήσεις τρεις χιλιάδες χρόνια  
Ή ακόμα και τριάντα εκατομμύρια  
Θυμήσου πάντως  
Πως κανείς δεν χάνει άλλη ζωή  
Από αυτήν που ζει. Άρα,  
Τι μέγιστο τι ελάχιστο, το ίδιο κάνει.  
Αφού για όλους είναι ίσο το παρόν  
Ίδιο θα είναι συνεπώς αυτό που χάνουμε:  
Το στιγμιαίο.  
Δεν γίνεται να χάσουν ούτε παρελθόν  
Ούτε και μέλλον. Άλλωστε  
Πώς θα γινότανε να χάσουν κάτι  
Αν δεν το έχουν;  
[...]

Μάρκος Αυρήλιος

(ΤτΤ-Α 334)

## 2. Λόγος Εγκωμιαστικός

### 2. 1. Για την ποιητική τέχνη

Στα ποιήματα ποιητικής η απόδοση ιδιοτήτων στην ποίηση προβάλλει θετικά χαρακτηριστικά,<sup>864</sup> τα οποία εντοπίζονται σε περιορισμένο αριθμό ενδοκειμενικών αναφορών σε σύγκριση με τις αναφορές στο ποίημα. Άλλωστε, η λέξη *ποίηση* επί

---

864 Μοναδική εξαίρεση το ποίημα «Ο θρίαμβος του θανάτου» (ΣΕ-Α 76), όπου ο ποιητής θα γράψει: «Όχι θάνατος όχι/ Η αντίστροφη να 'σαι ζωή/ Ούτε η ποίηση να 'σαι/ Ούτε ούτε», με τις τρεις συνεχόμενες αρνήσεις να δηλώνουν μια ισχυρή άρνηση (κατ' αναλογία με την άποψη ότι δύο αρνήσεις κάνουν μια κατάφαση ή «Πολλές καταφάσεις/ Κάνουν στο τέλος μίαν άρνηση». (ΘΟΔ-Α 440).

του συνόλου των ποιημάτων ποιητικής αναφέρεται δεκαπέντε φορές, εκ των οποίων τρεις φορές αφορούν την ένταξη της λέξης σε τίτλο ποιήματος (όπως και ο τίτλος της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση*).<sup>865</sup> Το στοιχείο αυτό καθορίζει ως ένα βαθμό και τη διαφαινόμενη ποιητική πρόθεση, καθώς γίνεται αντιληπτό ότι τα ποιήματα, και όχι η ποίηση, τοποθετούνται στο κέντρο του συγγραφικού ενδιαφέροντος, με την έννοια ότι αποτελούν μετωνυμία της ποίησης.

Οι αναφορές στην ποίηση λαμβάνουν πάντα θετικό πρόσημο και δεν συνοδεύονται από σχόλια ειρωνικά ή απαξιωτικά. Υπό τη συνθήκη αυτή, από τα πρώτα ποιήματα που περιέχονται στο βιβλίο των *Απάντων*, ο τίτλος «Καλόν εντάφιον»,<sup>866</sup> μολονότι αφορά στην έννοια του «ανώδυνου ποιητικού» θανάτου, εισάγει μια θετική εκτίμηση για την ποιητική τέχνη, και ο αναγνώστης του ποιήματος εισπράττει την άποψη ότι η εν ζωή θεραπεία του ποιητικού λόγου αποδίδει μεταθανάτια υστεροφημία.<sup>867</sup>

Ως σημαντικός, ο ορισμός της ποίησης στο ποίημα «Αέρινο Άπειρο» αποδίδει θετικά χαρακτηριστικά στην τέχνη, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, καθώς το αξίωμα «Η μέσα όψη των πραγμάτων είν' η ποίηση»<sup>868</sup> αποτελεί έναν ορισμό στον οποίο έμμεσα εμφιλοχωρεί θετικά η αντίληψη ότι η ποίηση αποτελεί τέχνη που δομείται με τη σκέψη και τον στοχασμό, ή που ενεργοποιεί τη σκέψη και τον στοχασμό.

Στο ποίημα «Στους κριτικούς»<sup>869</sup> η ποίηση προσωποποιείται, παίρνει φωνή και σθένος («απαντά στους κριτικούς με ποίηση»), στοιχείο που την εμφανίζει σε ρόλο συνηγόρου υπεράσπισης του εαυτού της, ενώ, ο επόμενος στίχος του ποιήματος («Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση») αναδεικνύει τη διαφορετικότητα του λόγου των κριτικών (λόγος μετα-ποιητικός), με την έννοια ότι η γλώσσα της κριτικής είναι ασύμπτωτη με τη γλώσσα της ποίησης, ενώ η ποίηση αξιολογείται εκ των έσω, από τον ίδιο της τον εαυτό, καθώς ένα ποίημα «κρίνεται ουσιαστικά μόνο από άλλα ποιήματα (που το υπερβαίνουν ή που του

---

865 Οι τίτλοι είναι οι εξής: «Καλόν εντάφιον η ποίηση», «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες», «Τι ποίηση».

866 (MT-A 15).

867 Για το ποίημα «Καλόν εντάφιον η ποίηση» βλ. τις αναφορές που υπάρχουν στις εξής ενότητες της διατριβής: «Ομοιοκατάληκτοι "σύντροφοι"», «Οι μεταμορφώσεις των στίχων», «Λόγος περί ποιήσεως», «Συντεχνιακή συνείδηση», «Ο αρχαιομαθής αναγνώστης».

868 Βλ. ενότητα «Ο Λόγος περί ποιήσεως».

869 (ΣΕ-A 111).



υπολείπονται), όπως ένας ζωγραφικός πίνακας κρίνεται από άλλους πίνακες, που βάζουν σε αυτόματη κίνηση τους εσωτερικούς μηχανισμούς της συγκριτικής αξιολόγησης».<sup>870</sup>

Στο ποίημα «Εις εαυτόν», και στους στίχους «Ούτε η ποίηση ταιριάζει/ Σε άνθρωπο της δράσης»,<sup>871</sup> διαφαίνεται μια ακόμη ιδιότητα (τη λαμβάνουμε με επιφύλαξη ως θετική): η ποίηση ως τέχνη του λόγου δεν ταιριάζει σε ανθρώπους που δρουν (δηλ. που καταβάλλουν κυρίως σωματικό μόχθο) αλλά σε ανθρώπους που σκέπτονται (έμμεση αναφορά στον πνευματικό μόχθο), στοιχείο που λειτουργεί συμπληρωματικά στον δεύτερο ορισμό («Η μέσα όψη των πραγμάτων είν' η ποίηση»).

Στο ποίημα (15) της *Ποίησης μες στην Ποίηση* η ποίηση εμφανίζεται ως καταφύγιο που θα προφυλάξει τον ποιητή από τη βροχή των φόβων του: «Η νύχτα απόψε βρέχει όλους τους φόβους μου./ *Εις σέ προστρέχω τέχνη της ποιήσεως*»,<sup>872</sup> ενώ στο ποίημα «Η σάρκωση» η ποιητική τέχνη ιεροποιείται, καθώς τής αποδίδεται τελετουργικό το οποίο συναντάται στη λατρεία του Θεού («Οι λιτανείες/ Οι ψαλμοί/ Τα σήμαντρα/ Ολονυχτίες με το φως των καντηλιών/ Γονυκλισίες και τάματα», ιεροποίηση που συνεχίζεται και στο επόμενο ποίημα «Τι ποίηση», όπου ο εκκλησιαστικός λόγος της εξοδίου ακολουθίας κατονομάζεται ως ποίηση, ενώ η απόδοση θετικών ιδιοτήτων ενισχύεται με τη χρήση του επιφωνηματικού λόγου «Τότε τι θαύμα φαντασίας/ Τι ποίηση».

## 2. 2. Για το ποίημα και τα ποιήματα

«Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα»

Το ποίημα ως κατασκευή (σκάλα) λειτουργεί, σε μια δεύτερη μεταφορική πρόσληψη, ως πνευματικός αναβαθμός που προσφέρει στους αναγνώστες την ευκαιρία να γνωρίσουν τη σκοτεινή πλευρά της ποίησης ή του κόσμου («Για ν' ανεβείτε ως την ψηλή της την κορφή/ Να δείτε, πίσω απ' τις γραμμές, τη νύχτα που

---

870 Βλ. Φωστιέρης, 1980: 43.

871 (ΤτΤ-Α 334).

872 (ΠΜΠ-Α 131).

ανατέλλει»<sup>873</sup> (ποίημα 9 της συλλογής *Ποίηση μες στην Ποίηση*), ενώ, εξίσου θετικά, στο ποίημα (5) το ποίημα είναι ανάχωμα στην επώδυνη επέλαση του πανδαμάτορος χρόνου («Εμπόδιο του καιρού φτερό των πόθων»)<sup>874</sup>. Παράλληλα, το ποίημα εμφανίζεται και ως σωστικό μέσο, καθώς, σε αντίστιξη προς την πραγματική ζωή, ο λόγος του θανάτου μέσα σ' ένα ποίημα δεν είναι πραγματικός, άρα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός». Στις θετικές λειτουργίες του ποιήματος περιλαμβάνεται και η ιδιότητά του να αποτελεί ένα, εν δυνάμει, μέσο διείσδυσης του αναγνώστη (αλλά και κάθε ποιητή) στην ουσία των πραγμάτων («Αρχίζοντας ένα γραπτό τι θέλουμε;/ Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;»), διαδικασία που ενεργοποιεί τη φαντασία και γίνεται η αφορμή μιας ιδιότυπης άμπωτης:

Να εξαπλωθεί στη φαντασία

Και άφθαρτο

Ν' αναδυθεί ένα σύμπαν από λέξεις; Η άμπωτη

Ν' αφήσει πίσω της κροκάλες αισθημάτων;

(ΤτΤ-Α 327)

Τη θετική αντίληψη και στάση του συγγραφέα για το ποίημα εντοπίζουμε στο ποίημα «Το ποίημα», όπου οι τρεις λέξεις που ορίζουν το γένος του ποιήματος («Ρυθμικά/ Σκεπτόμενο/ Αίσθημα») αποδίδουν σε αυτό την έννοια της διανοητικής κατασκευής που ενεργοποιεί και το αίσθημα, δηλαδή το συναίσθημα, μέσω του ρυθμού.

Σε σχέση με τον αναγνώστη, το ποίημα προσφέρει τη μέθεξη της αναγνωστικής εμπειρίας και τη διάδρασή της (το ποίημα ως κοινωνικό γεγονός), όπως αυτό συνάγεται από το ποίημα «Θέλω να γράψω»:

Ένα μάτι

Διαβάζει εσένα

Που διαβάζοντας τις λέξεις

---

873 (ΠΜΠ-Α 125).

874 (ΠΜΠ-Α 121).

Μ' άγραφες λέξεις γράφεις ένα ποίημα

–Μες στο μυαλό σου γράφεις ένα ποίημα–

(ΘΟΔ-Α 438)

Ομοίως, το ποίημα προσφέρεται και ως πνευματική άσκηση («Ο γρίφος του άγραφου»), ως γρίφος που λύθηκε και η λύση του προσφέρει στον αναγνώστη-λύτη ικανοποίηση και αυτοπεποίθηση: «Λύνοντας/ Αυτοστιγμεί τον γόρδιο γρίφο του άγραφου».

### 2. 3. Για τη λέξη και τις λέξεις

Ο εγκωμιαστικός ή ευνοϊκός λόγος μεταφέρεται από τα ποιήματα στις λέξεις. Με ξεκάθαρη την απόδοση θετικών ιδιοτήτων, οι λέξεις εμφανίζονται ως ρόδι, δηλαδή γούρι για καλοτυχία, σαν αυτό που σπάνε οι άνθρωποι στο πλατύσκαλο του σπιτιού την πρωτοχρονιά. Παράλληλα, ο ευνοϊκός λόγος που αποδίδεται στις λέξεις εμφανίζεται και έμμεσα, διά της ποιητικής εικονοποιίας: οι λέξεις του ποιητή, ως mobiles που παράγουν ήχους, εισάγουν μια εικόνα γαλήνης και ηρεμίας, στην οποία κυριαρχεί η φιγούρα του ποιητή, ως υπομονετικού μάστορα που βάφει με πινέλο τις ξύλινες λέξεις. Ανάλογη εικόνα ηρεμίας και χαράς εισάγει η εικόνα του σιντριβανιού, με τις λέξεις, ως στοιχείο υγρό να ανεβαίνουν και να κατεβαίνουν («Οι λέξεις του τινάζονται ψηλά και ξαναπέφτουνε»), μεταφορά που αποδίδει έκτυπα τα σκαμπανεβάσματα της συγγραφής του ποιητικού λόγου. Θετική είναι και ιδιότητα του νομίσματος που αποκτούν οι λέξεις στο ποίημα «Ο άσωτος», νομίσματα με αξία που δίνουν την ευκαιρία της εξαργύρωσης («Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες/ Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα»), ώστε να προχωρήσει ο ποιητής στη συνακόλουθη «διασπάθιση της ποιητικής του περιουσίας», δηλαδή να κοινωνήσει χωρίς κανένα υλικό αντάλλαγμα τα ποιήματά του στο αναγνωστικό κοινό.

### 3. Λόγος ειρωνικός. Ψόγος και απομάγευση

Η ειρωνεία και ο ψόγος, ως μέσα αποδοκιμασίας του ποιητικού λόγου, που οδηγούν στην απομάγευσή του, στρέφονται προς τις εξής κατευθύνσεις: προς τον ίδιο τον ποιητή (εις εαυτόν), προς τους άλλους ποιητές (παλαιότερους και νεότερους), προς το ποίημα, τα ποιήματα και τα υλικά σύνθεσής τους (λέξεις και στίχους) και, τέλος, προς τον αναγνώστη και το αναγνωστικό κοινό. Τα παραπάνω αποτελούν εμφανείς συντεταγμένες των ποιημάτων ποιητικής που ορίζουν σημαντικά σημεία τού υπό εξέταση ποιητικού συνόλου και, με δεδομένο ότι δεν κατευθύνονται προς την ποιητική τέχνη αυτήν καθαυτήν, ενδυναμώνουν, εκ του αντιθέτου, την υφέρπουσα πρόθεση ιεροποίησης της.

### 3. 1. Ειρωνεία προς εαυτόν και προς τρίτους

Η ειρωνεία «προς εαυτόν» εμφανίζεται στο ποίημα «Βιογραφικό σημείωμα» λαμβάνοντας τη μορφή ψόγου και αποδοκιμασίας προς τον ποιητικό εαυτό, καθώς η υπονόμευσή του αποτυπώνεται με ισχυρή δόση αυτοσαρκασμού («Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες / Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς»), ενώ την ίδια κατεύθυνση ακολουθούν, με πρόθεση αυτο-απαξίωσης, και οι στίχοι «Προσποιούμενος συχνά συγκινήσεις/ Κατάντησα ευαίσθητος», σχόλιο ειρωνικό και αντίκρουση της κυρίαρχης αντίληψης περί της υποτιθέμενης ευαισθησίας των ποιητών, με την ιδέα ότι οι ποιητές είναι άνθρωποι με ελαττώματα και δεν ανήκουν σε κάποια κατηγορία εκλεκτών και ιδανικών ανθρώπων («Κι αυτά και τ' άλλα όλα χωνεμένα/ Μεσ στην απάνθρωπη ευαισθησία του ποιητή»).

Από σαρκασμό και ειρωνεία διακρίνεται και ο λόγος για τους «άλλους», τους νεότερους ποιητές που ευαγγελίζονται επαναστατικές θεωρίες στον τρόπο συγγραφής του ποιητικού λόγου. Οι ποιητές αυτοί γίνονται αντικείμενο ειρωνικών σχολίων, υπό το πρίσμα της διαπίστωσης ότι συνήθως δεν προσφέρουν κάτι ουσιαστικό, δεν κομίζουν καινοτομίες, αν και τις ευαγγελίζουν, παρά μόνον ανακυκλώνουν τους παλαιούς ποιητικούς τρόπους («Που χύνουνε/ Αβέρτα το παλιό κρασί/ Σε ασκιά καινούργια. Επιμελώς μπλαζέ»), ενώ η ποιητική αποστροφή προς τις εν λόγω τακτικές συγγραφής αποτυπώνεται με ειρωνεία και στο ποίημα «Η σκέψη ανήκει στο πένθος»: με τόνο δηκτικό και απαξιωτικό αναφέρεται ότι οι

«καινοτόμοι» του ποιητικού λόγου δεν μπόρεσαν να καταλάβουν ή να προβληματιστούν για το εμφανές (δηλαδή για ποιο λόγο οι λέξεις στο τυπογραφείο τυπώνονται μαύρες):

Ποια γενετήσια κλίση αποφάσισε  
Πως είναι πένθος κάθε σκέψη; Ποιο ένστικτο  
Ρίχνει χαστούκι στα εύοσμα  
Παιδιά της σημειολογίας  
Που άφησαν  
Σκανδαλωδώς να τους ξεφύγει το εμφανές;  
(ΣΑΠ-Α 259)

Η κριτική προς τους ποιητές οξύνεται επικίνδυνα στο ποίημα «Ο ήχος του κόσμου». Οι ποιητές εδώ (δυνάμει αντεραστές, που αποπλανούν τη Μούσα) γίνονται αντικείμενο έντονης χλεύης: «Μάθε λοιπόν, οι ποιητές είναι μαλάκες όλοι τους/ Αλλιώς θα ντρέπονταν/ Να τους φωνάζουν ποιητές», στίχοι που εισάγουν, ως διακειμενικό στοιχείο (*métatextualité*),<sup>875</sup> μια υπόγεια συνομιλία με τον Κ.Γ. Καρυωτάκη, εστιάζοντας στο ελάττωμα της φιλαρέσκειας που χαρακτηρίζει τους ποιητές, οι οποίοι κολακεύονται να αποκαλούνται, από τρίτους, ποιητές.<sup>876</sup>

Με σαρκασμό και ψόγο, στο ίδιο ποίημα, κάποιοι ποιητές χαρακτηρίζονται «ψώνια» ή, έμμεσα, αμέριμνοι ψαράδες, μεταφορά που στηρίζεται στο στοιχείο του «ψαρέματος», δηλαδή της επιφανειακής σχέσης τους με την τέχνη, την οποία γεμίζουν με ανούσιες εμπειρίες, ενώ παραβλέπουν το ουσιώδες που απαιτεί η ποίηση:

Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό  
Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε  
Γαργάρες από λέξεις. Άκουσε  
Τους παφλασμούς τα μουγκρητά ή τα κλάματα:

---

875 Βλ. Genette , 2018:31.

876 Βλ. στον Γ.Κ. Καρυωτάκη, ποίημα «Όλοι μαζί...», από τη συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927): «Αλλάζουμε με ήχους και συλλαβές/ τα αισθήματα στη χάρτινη καρδιά μας,/ δημοσιεύουμε τα ποιήματά μας/ για να τιτλοφορούμεθα ποιητές».

Με τέτοιους ήχους πλάστηκε ο κόσμος. Άκουσε  
Το κρώξιμο – ή τον βρυχηθμό  
Του λιονταριού που είναι ο κόσμος. Άκουσε  
Το βουητό του ωκεανού. Το βουητό·  
Κι όχι το αμέριμνο τραγούδι των ψαράδων.

(ΘΝΘ-Α 181)

Στο ποίημα «Δεν βρίσκω χρόνο να κλάψω», η ματαιότητα, ως ένα από τα θανάσιμα αμαρτήματα, λαμβάνει τέσσερις μορφές: τη ματαιότητα του ερωτευμένου, του ρήτορα, του ποιητή και του εμπόρου. Η σπασμένη φωνή του ποιητή που απαγγέλλει στίχους παραπέμπει σε μια προσποίηση λόγου, μια δήθεν συγκίνηση, και, κατ' επέκταση, συνιστά στοιχείο ειρωνείας, η οποία εντείνεται από την αναφορά, στον προηγούμενο στίχο, στον ρήτορα, ο οποίος εκπέμπει «κορώνες», ενώ στο ποίημα εμφιλοχωρεί τόσο η κοινωνική διάσταση του ποιητικού λόγου, που επιζητά εναγωνίως ένα κοινό το οποίο να παρίσταται στην απαγγελία, όσο και η σύμπλευση των δύο τεχνών, με την έννοια ότι η ποίηση και η ρητορική συμβαδίζουν, καθώς μοιράζονται κοινούς στόχους, τους οποίους υλοποιούν με παρόμοια εργαλεία:

Καθότι η ματαιότητα  
Δεν άφησε πόρο ανοιχτό  
Περιζώνει σφιχτά τον ορίζοντα του ήχου  
Μιμείται τον λυγμό του ερωτευμένου  
Τις κορώνες τού ρήτορα  
Τη σπασμένη φωνή τού ποιητή απαγγέλλοντας στίχους  
Τώρα ορμάει κακαρίζοντας  
Κρότους κερμάτων.

(ΣΑΠ-Α 264)

Το ποιητικό κατεστημένο, δηλαδή οι παλαιότεροι ποιητές, γίνεται στο

«Εμπρηστικό ποίημα»<sup>877</sup> αντικείμενο πιο ήπιας ειρωνείας, τακτική που πηγάζει από μια οιονεί συστολή και ίσως από σεβασμό στην ανάμνηση της παλιάς αγάπης προς αυτούς κατά τη διάρκεια της εφηβείας («Κι ό,τι άλλο αγάπησα/ Στην πρώτη περίοδο του μίσους»). Ως πράξη πλήρους αυτονομησης από τη δεσποτεία του ονόματός τους και του έργου τους, ο ποιητής κόβει τον ομφάλιο λώρο και καίει τα ποιήματά τους, τα ρίχνει στην πυρά της λήθης, τους κατεβάζει από τον θρόνο αποκαλώντας τους σαρκαστικά «δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος», ενώ η ρηματοποίηση της αποδοκίμασίας ακολουθεί το νόημα του στίχου, καθώς επιλέγεται ένα πολυσύλλαβο ουσιαστικό για να αποδώσει το μέγεθος και τη θέση των ποιητών στην κοινή αντίληψη του αναγνωστικού κοινού («ουρανοξύστες», δηλαδή με φήμη μεγάλη που αγγίζει τον ουρανό), ενώ και η επιλογή του επιθέτου «δηλητηριώδεις» επιλέγεται ως κατάλληλο να συνοδεύσει το πολυσύλλαβο ουσιαστικό.

Το ποίημα «Κυναίγειρος», ποίημα το οποίο συγκροτείται με το ποιητικό προσωπείο<sup>878</sup> του ήρωα της μάχης του Μαραθώνα Κυναίγειρου, αδερφού του Αισχύλου, εγγράφεται ως ένα από τα δύο ποιήματα που έχουν ιστορικό υπόβαθρο σε όλο το έργο, καθώς εμφανίζει ένα πρόσωπο ιστορικά ταυτοποιήσιμο (όπως συμβαίνει και στο ποίημα «Εις εαυτόν», με την εμφάνιση της φιγούρας του ρωμαίου φιλοσόφου-αυτοκράτορα Μ. Αυρήλιου). Εδώ, μετά την ωμή απεικόνιση ενός ηρωικού, αλλά βίαιου ακρωτηριασμού, τον οποίο αφηγείται ο ίδιος ο ήρωας, εμφανίζεται ο ποιητής (ή κάποιος άορατος σχολιαστής), ο οποίος εξανίσταται με αυτά που λέει ο Κυναίγειρος, και ιδιαίτερα με την επιμονή του στη μεταφορική αναπαράσταση της αποκοπής του χεριού του, το οποίο πλέει σαν αφρόψαρο στη θάλασσα:

Δίπλα ένα χέρι στο νερό. Σαν ξένο.

Ένα κομμάτι εγώ, σαν ξένο. Απόμακρο.

Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή

Να στραφταλίζει αφρόψαρο

Καμακωμένο. Ακίνητο

---

877 (ΣΕ-Α 57).

878 Βλ. Κωστίου, 2022: 49.

Τώρα τραβάει χορευτικά

Προς τον βυθό.

(ΤτΤ-Α 337)

Ο αφηγητής στρέφει τα βέλη του κατά του Κυναίγειρου και εμμέσως τα εκτοξεύει πλαγίως προς τους ποιητές, εκφράζοντας την αγανάκτησή του για την αναλγησία τους, για την εμμονή τους να βλέπουν ακόμη και στον θάνατο σχήματα λόγου και να βρίσκονται με θιβητανική μακαριότητα σε συναισθηματική ακαμψία («άδακρυς»), σαν να ζουν σε σύμπαν παράλληλο, το οποίο δεν διαβρώνει ο ανθρώπινος πόνος. Ιδιαίτερα ευρηματική η μετωνυμία του λευκού χαρτιού, που χρησιμοποιείται στη συγγραφική πράξη, ως σάβανο (ένδυμα από λευκό ύφασμα), ενώ η κηδεία του συγγραφικού εαυτού των ποιητών παραπέμπει εμμέσως στην αντίληψη του *Batthes* για τον «θάνατο του συγγραφέα»:<sup>879</sup>

– Τι πονεμένη, Θέ μου, αναλγησία!

Εδώ κηδεύεις τον εαυτό σου σε κομμάτια,

Και άδακρυς

Εσύ κεντάς μεταφορές, σαν τους ποιητές;

Σαν τους ποιητές.

Που με χαρτί για σάβανο

Κηδεύουνε

---

879 Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση του ποιητή (Φωστιέρης, 2022δ) για την εν λόγω θεωρία: «Ο Μπαρτ, σίγουρα ο επιφανέστερος σημειολόγος του καιρού μας, υπήρξε και υπέροχος δάσκαλος. Τα χρόνια που έζησα στο Παρίσι παρακολουθούσα τα μαθήματά του ανελλιπώς και ενθουσιωδώς στο Collège de France, όπου συνέρρεε πλήθος μαθητών να τον ακούσει. (Την ίδια χρονιά της αναχώρησής μου αναχώρησε δυστυχώς κι εκείνος, αλλά διαπαντός, θύμα αυτοκινητικού στα 65 του). Ομολογώ ότι εκείνη την εποχή, με τη γοητεία του λόγου του και με την πρωτοτυπία της θεωρίας του, ο Μπαρτ με είχε πείσει κι εμένα πέρα για πέρα. Σήμερα όμως βρίσκω τη θεωρία του υπερβολικά αξιωματική. Προσπαθώντας να υποστηρίξει την αυτονομία του λογοτεχνικού έργου και να το αποσυνδέσει από τις βιωματικές παραμέτρους του συγγραφέα ή άλλους εξωγενείς παράγοντες (σωστά ως εδώ), φοβάμαι ότι έφτασε στο άλλο άκρο. Κάθε κείμενο κυοφορείται βέβαια στα σπλάχνα της γλώσσας και υπόκειται στην ελεύθερη πρόσληψη του αναγνώστη, στην αξιολόγηση του κριτικού, στην ανάλυση του μελετητή, στην αποτίμηση του γραμματολόγου, στην ταξινόμηση του ιστορικού, όμως δεν παύει επ' ουδενί να είναι και το όχημα της βούλησης, της σκέψης, του αισθήματος, της διάθεσης και της αισθητικής αντίληψης του συγγραφέα του. Στον βαθμό λοιπόν που όλα αυτά ενσωματώνονται στο έργο ως προτάσεις επικοινωνίας, ως σήματα από την πλευρά του πομπού, θα είναι σωστό και ο δέκτης από την πλευρά του να ανιχνεύσει αυτά τα σήματα και το περιεχόμενό τους – χωρίς να σημαίνει ότι κάτι τέτοιο θα αποτελέσει και κριτήριο αξιολογικό».



Σε κάθε λέξη έναν απόμακρο εαυτό.

Έναν ξένο.

(ΤτΤ-Α 337)

Ένα ακόμη διακειμενικό στοιχείο που εκφράζει ειρωνεία εντοπίζεται στο ποίημα «Καταβολάδα», όπου εγκιβωτίζεται ένας στίχος από γνωστό ποίημα του παλαιού ποιητή Γ. Δροσίνη, ο οποίος και πλαγιογραφείται ως σήμα, δηλαδή ως διακειμενικό παράθεμα (intertextualité):<sup>880</sup> «Δεν θέλω του κισσού το πλάνο ψήλωμα». Εδώ ο Δροσίνης κατακρίνεται ως άφρων («Από άλλον άφρονα ποιητή») και εντάσσεται σε μια χορεία αφρόνων ποιητών. Ωστόσο, και εδώ ο ψόγος και η ειρωνεία εμφανίζει ηπιότερη μορφή, ενώ το ρήμα «θ' αχολογάνε» ίσως παραπέμπει στον στίχο του Σικελιανού «Μὲ τῆς Ἄρλης τὰ ρείπια, ἀχολογᾶνε,»<sup>881</sup> και επιλέγεται για λόγους μορφολογικής και νοηματικής συμβατότητας, δηλαδή η ποιητική γραφή ευθυγραμμίζεται με το περιεχόμενο, στοιχείο βέβαια που υποκρύπτει και αυτό ειρωνεία για την παραδοσιακή ποίηση και για τους ποιητές-θυρεούς:

*Γλειψιματίες κισσοί λέει το παλιό, έτσι εν τη ρύμη.*

*Κι ήδη πετάει ριζίδια*

*Ενδόμυχη οργή πως κάθε πρόοδος*

*Ανοίγει αστείρευτους κρουνοὺς*

*Καταλαλιάς. Τα εγχειρίδια*

*Θ' αχολογάνε ακόμα το γνωστό*

*Δεν θέλω του κισσού το πλάνο ψήλωμα*

*Από άλλον άφρονα ποιητή, του παρελθόντος.*

(ΣΑΠ-Α 254)

---

880 Βλ. Genette, ό.π., σ. 28.

881 «Στοῦ ὕπνου σου τὸ ἄκουσμα, βαθιὰ νὰ νιώσει/ Τῆς δόξας τὸν ἀθάνατον ἰχώρα./ Τί, ἂν ἀπ' τοὺς/ βάλτους τῆς Καμάργας, ἴσια/ Μὲ τῆς Ἄρλης τὰ ρείπια, ἀχολογᾶνε,/ Οἱ καμπάνες, ἀργά, στὰ ἐρημοκκλήσια ;/ Ρετσίνι ἀδρό, εὐωδᾶν τὰ κυπαρίσσια!», Α. Σικελιανός « Ὁ ὕπνος τοῦ Μιστράλ».

Το πολύστιχο ποίημα «Ρακή»<sup>882</sup> αποτελεί «ποίημα-ημερολόγιο». Δομείται πάνω σε μια ευδιάκριτη αντίθεση και σε μια ανατροπή: Ο ποιητής αναφέρεται στη συνήθεια των παλαιών ποιητών να αποτυπώνουν στα έργα τους περιστατικά της προσωπικής τους ζωής: «Οι παλαιοί ποιηταί./ Που με το έργο τους αγιογραφούσαν/ Το δωδεκάορτο/ Του βίου τους», ειρωνικό σχόλιο που σχετίζεται με τη λέξη «δωδεκάορτο», που σημαίνει το σύνολο δώδεκα σημαντικών εορτών του εκκλησιαστικού λειτουργικού έτους της Ορθοδοξίας, στο οποίο αναφέρονται κυρίως περιστατικά της ζωής του Χριστού. Σε αντίθεση με τους παλαιούς, οι νέοι ποιητές σπανίως τοποθετούν ξεκάθαρα στοιχεία της προσωπικής τους ζωής μέσα στα ποιήματά τους, ή, όταν το πράττουν, ακολουθούν την τακτική της υπαινικτικής ένθεσης («Με τεθλασμένες μοναχά/ Και υπονοούμενα»), και μόνο κάποιες σημαντικές στιγμές φαίνεται να αποτυπώνονται, ενίοτε, στα ποιήματά τους, ύστερα από αυστηρή γλωσσική και εννοιολογική επεξεργασία, ύστερα από ενός είδους απόσταξη: «Των ακριβών στιγμών/ Το τελευταίο απόσταγμα./ Σαν τη ρακή» (ΥΣ-Α 321-2). Ωστόσο, η αντίληψη αυτή αποτελεί μια προσχεδιασμένη αντίφαση, ένα συγγραφικό τέχνασμα, που πρόκειται να αποκαλυφθεί όταν, στους επόμενους στίχους, ο ποιητής αρχίζει να εκτυλίσσει το δικό του «δωδεκάορτο».

Η ειρωνεία προς την υψηγορία των παλαιών ποιητών συνεχίζεται. Στο στόχαστρο του ποιητικού λόγου μπαίνει ξανά ο Α. Σικελιανός, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της παλιάς ποιητικής φρουράς,<sup>883</sup> καθώς αποδοκιμάζεται, εμμέσως, μέσω της διακειμενικής (metatextualité) παρουσίας της λέξης «αλαφροϊσκιωτος», λέξη που παραπέμπει στο εξόχως λυρικό ποίημα του Σικελιανού «Αλαφροϊσκιωτος» (1907), ο παλιός, λυρικός και λεξιθηρικός τρόπος σύνθεσης ποιημάτων: «Το αναφέρω εδώ με πάσαν επιφύλαξιν –/ Μη θεωρηθώ/ Κάνας λειψός

---

882 Η πρώτη δημοσίευση του ποιήματος γίνεται στο περιοδικό *Η Λέξη* το 2005 (βλ. *Η Λέξη*, τχ. 183, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σσ. 92-93), και το 2018 ο ποιητής το εντάσσει στη συγκεντρωτική έκδοση *Ποίηση 1970-2005*, στη μικρή ενότητα *Υστερόγραφα*, η οποία περιλαμβάνει το παρόν και το ποίημα «Η μάνα μου αύριο», δημιουργώντας έτσι ένα μικρό επιλογικό δίπτυχο, με περιεχόμενο προσωπικό και ιδιαίτερα βιωματικό.

883 Ενδεικτικά, για τους παλαιούς ποιητές ο Αντώνης Φωστιέρης δηλώνει σε συνέντευξη του: «Σέβομαι τη δουλειά των παλαιότερων αλλά δεν την ζηλεύω, γιατί δεν εκφράζει καθόλου αυτά που σκέφτομαι, αυτά που θέλω να πω. Γενιές και γενιές πνίγηκαν σε μια θάλασσα μελάνι, στην προσπάθειά τους να μας εντυπωσιάσουν με επιδέξιες κολυμβητικές ασκήσεις. Αναλωθήκανε στην ωραιολογία, στα θεματικά τεχνάσματα, στους σικελιανικούς ύμνους και στους παλαμικούς μεγαλοϊδεατισμούς». Φωστιέρης, 1983: 54.

αλαφροῖσκιωτος/ Ἡ (λέξη ωραία μα πολύ ποιητική)/ Νεραϊδοπαρμένος». <sup>884</sup>

Στο ποίημα «Τα λόγια μένουν» η ειρωνεία και ο σαρκασμός αλλάζουν κατεύθυνση και στοχεύουν τώρα τους κριτικούς. Προεξέχει η ποιητική απορία για την αποδοχή ή μη του έργου από τους κριτικούς, οι οποίοι ενίοτε διαπράττουν ενδοοικογενειακούς ποιητικούς «φόνους» ως *αυθέντες*, λέξη που παραπέμπει και στο ουσιαστικό *αφέντες*, δηλαδή σε αυτούς που ασκούν εξουσία, ενώ παράλληλα οι κριτικοί θεωρούνται *αυθεντικοί*, με την έννοια ότι θεωρούνται καθ' ύλην αρμόδιοι. Η χρήση εδώ της μερικής ομοηχίας του ζεύγους παρωνύμων, *αυθέντες-αυθεντικοί*, εξυπηρετεί την ποιητική ειρωνεία, ενώ η φράση «ετάζοντες/ Καρδίες και όργανα λοιπά», διακεείμενο θρησκευτικό, καθώς αποτελεί παράφραση του βιβλικού χωρίου «ετάζων καρδίας καὶ νεφρούς ὁ Θεός», <sup>885</sup> επιτείνει τη στόχευση του προηγούμενου στίχου. Τέλος, αναφερόμενος στη συνήθεια της κριτικής να εστιάζει στα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα («Συνθήκες βίου προσωπικού») ο Φωστιέρης επεκτείνει την ειρωνεία μέσω της ταυτολογίας «ν' ανοίγουνε/ Τα πιο ανοιχτά συρτάρια» και «Φέρνοντας άνετα στο φως οι κρίνοντες/ Τα φανερά»:

Δεν ξέρω τι θ' αποφανθούν (αν, όποτε)

Οι αυθέντες οι αυθεντικοί ετάζοντες

Καρδίες και όργανα λοιπά·

Ίσως προσάψουν ερεβώδη σαρκασμό

Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα

Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη

Σε σκοινί τρόμου –

Ανάρμοστο να υποθέσω εδώ τι ενδέχεται

Να υποθέσουν άλλοι.

[...]

Μα περισσότερο αντικλείδι για ν' ανοίγουνε

---

884 (ΤτΤ-Α. 342).

885 Βλ. λήμμα «ετάζω»: εξετάζω, δοκιμάζω, ερευνώ, στο Liddell & Scott, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού*, εκδ. Πελεκάνος, 2007. Ο στίχος «Οι αυθέντες οι αυθεντικοί ετάζοντες/ Καρδίες και όργανα λοιπά» αποτελεί εκκλησιαστικό διακεείμενο από τους *Ψαλμούς* του Δαβίδ, βλ. *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ*, Κάθισμα πρώτον, Ψαλμός 7ος: «[...] σε κρῖνόν με, Κύριε, κατὰ τὴν δικαιοσύνην μου καὶ κατὰ τὴν ἀκακίαν μου ἐπ' ἐμοί. συντελεσθήτω δὴ πονηρία ἀμαρτωλῶν καὶ κατευθυνεῖς δίκαιον, ἐτάζων καρδίας καὶ νεφρούς ὁ Θεός».

Τα πιο ανοιχτά συρτάρια εξιχνιάζοντας  
Φέρνοντας άνετα στο φως οι κρίνοντες  
Τα φανερά. Συνθήκες βίου προσωπικού,  
Του περιβάλλοντος, της εποχής. Πράξεις  
Και λόγια που έφυγαν

(ΤτΤ-Α 314)

### 3. 2. Το ποίημα ως αντικείμενο ειρωνείας

Η υπονόμηση των ποιημάτων συνιστά μια εκ των έσω υπονόμηση της ίδιας της ποιητικής τέχνης, μια οιονεί τεχνική συγκάλυψης, που δημιουργεί μέσα στο ποιητικό έργο μικρούς ειρωνικούς θύλακες (κυρίως με επίθετα) οι οποίοι σηκώνουν το βάρος της αδόκτης ειρωνικής προσέγγισης που προκαλεί τον αναγνωστικό αιφνιδιασμό. Πηγαίνοντας ένα βήμα προς τα πίσω, προς την αιτία του ψόγου και της ειρωνείας προς το ποίημα και τα ποιήματα, διαπιστώνεται ότι αυτή προέρχεται από το οιονεί «μίσος» του συγγραφικού αντικειμένου («ποιήματά μου σας μισώ» ή «Άτιμο ποίημα θα μας γονατίσεις»), ενώ δεν λείπει και η υποτίμηση της ποιότητας του συγγραφικού αποτελέσματος («Ποιήματά μου εσείς/ [...] Εσείς, περικοκλάδες σ' έναν πύργο που θα πέσει»), όπου τα ποιήματα, τα οποία ο ίδιος ο ποιητής έχει συγγράψει, λοιδορούνται ως ανούσιες περιττολογίες.

Παράλληλα, το «μίσος» για το αντικείμενο συγγραφής επεκτείνεται και σε άλλα εμπλεκόμενα στοιχεία. Αρχικά, η ποιητική έμπνευση ψέγεται ως πανούργα («Στα τρυφερά –μα δύσκαμπτα– κλωνάρια της πανούργας έμπνευσης»),<sup>886</sup> καθώς παρασύρει τον συγγραφέα προς έναν απατηλό ενθουσιασμό. Και μετά την έμπνευση, σε μια λογική ακολουθία, έπεται η συγγραφή. Στο ποίημα «Ασκήσεις επί χάρτου», τίτλος αμφίσημος που παραπέμπει τόσο στην αντικειμενική συγγραφική εξάσκηση που γίνεται πάνω σε χαρτί, όσο και στη γνωστή στρατιωτική ορολογία, που σημαίνει προσομοιωτικές ασκήσεις μαχών με τον εχθρό, ο ψόγος («Ω καταχθόνιε»), που λαμβάνει τη μορφή κλητικής προσφώνησης, κατευθύνεται προς τον μηχανισμό του συντακτικού, που διαμορφώνει τη γλώσσα γραφής της ποίησης.

---

886 (ΔΤΣ-Α 160).

Ο μηχανισμός αυτός, αν και «καταχθόνιος», δηλαδή σκληρός και άκαμπτος λόγω των αυστηρών κανόνων, αν και επίπονος για τους συγγραφείς, αποδεικνύεται ανεπαρκής να ανακόψει το υπερλογικό στοιχείο, με τις ασυνταξίες και τους απρόσμενους λεκτικούς συνδυασμούς που εμφανίζονται στην ποίηση κυρίως μέσω των υπερρεαλιστικών ποιημάτων, ενώ, για του λόγου το ασφαλές, οι δύο πρώτοι στίχοι του ποιήματος λειτουργούν ως φραστικά παραδείγματα τα οποία δομούνται χωρίς την τήρηση των κανόνων του συντακτικού:

Κανείς δεν ρώτησε ποτέ “Ποιος θα ξυπνήσω χθες” ή  
“Σάρκα ποιος ξεκόλλησε πουκάμισο του ονόματός του”

Αλλά σκεφτείτε το

Μόνο σε χείλη παραφρόνων θα μπορούσε να φυτρώσει

Τέτοια φράση

Αλλά σκεφτείτε το

Κανένας στίχος δεν αρμόζει ως ομιλία καμιά έμπνευση

Δεν στέκει ως έκφραση της έμπνευσης.

Ω καταχθόνιε

Μηχανισμέ της σύνταξης που μας συντάσσεις

Νυχθημερόν σε ασκήσεις επί χάρτου, τι έγινε

Τόσες πληγές μελάνης που άνοιξες, τι έγινε

Και αλώβητος ελαύνει ο εχθρός;

(ΘΝΘ-Α 184)

Εκτός από το συντακτικό, ο ψόγος και η ειρωνεία στρέφονται και κατά των σχημάτων λόγου και των ρητορικών τρόπων. Στο ποίημα «Ακούω τη θάλασσα», ως σαρκαστικό αυτοσχόλιο, η ειρωνεία κατευθύνεται από τον ποιητή πρωτίστως προς τον ίδιο τον συγγραφικό του εαυτό, και ειδικότερα προς το περιεχόμενο της δικής του γραφής, που με αφορμή τη θάλασσα συντάσσει νοερά μια πράγματι ωραία μεταφορά. Η θάλασσα εμφανίζεται ως ορχήστρα πνευστών και εγχόρδων, με κρουστά όργανα τα βράχια και με μαέστρο τον άνεμο μαΐστρο (ομοηχητική επιλογή που στηρίζεται στην παρωνυμία). Ωστόσο, με αποστροφή εις εαυτόν ακολουθεί η αυτοϋπονόμευση και η παρώδηση της μεταφορικής σύλληψης:

Ακούω τη θάλασσα. Με διεύθυνση μαΐστρου, ολόκληρη  
Ορχήστρα εγχόρδων και πνευστών να υψώνεται  
Κι από μακριά ο αντίλαλος κρουστών  
Πάνω στα βράχια.

Σπουδαία μεταφορά!

Σπουδαία; Κατάπτυστη.

(ΤτΤ-Α 356)

Ανάλογα, στο ποίημα «Η Ποίηση», οι «Μεταφορές παρομοιώσεις κρέμονται/ Σαν τάματα»,<sup>887</sup> σχόλιο ειρωνικό για τον πληθωρισμό των ρητορικών τρόπων στον ποιητικό λόγο, μέσα από το οποίο αναδύεται η βαθύτερη επιθυμία για λόγο απλό, χωρίς πολλά ψιμίθια, άποψη που παραπέμπει και στο αντίστοιχο σεφερικό ποίημα «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά», από τη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Β'*.<sup>888</sup>

Δε θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί  
ετούτη η χάρη.  
Γιατί και το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές  
που σιγά-σιγά βουλιάζει  
και την τέχνη μας τη στολίσουμε τόσο πολύ που φαγώθηκε  
από τα μαλάματα το πρόσωπό της  
κι είναι καιρός να πούμε τα λιγοστά μας λόγια γιατί η  
ψυχή μας κάνει αύριο πανιά.

Τέλος, η δηκτική κριτική μεταφέρεται στους ηχοποιητικούς τρόπους της ποιητικής γλώσσας, όπως είναι η παρήχηση. Έτσι, στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου», με φόντο πάλι τη θάλασσα, παρωδείται η επαναληπτική και ηχηρή παρήχηση του -ρ- («Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων») ως γελοία («Η

---

887 (ΤτΤ-Α 387).

888 Βλ. Σεφέρης, 2014: 200-202.

να σφυρίζει έστω/ Μια γελοία παρήχηση (σαν την πιο πάνω)), ενώ από τον σαρκασμό δεν γλιτώνει ούτε η ελληνική γλώσσα, η οποία ψέγεται ως αχάριστη για το γεγονός ότι εκφράζει με ένα μονοσύλλαβο ρήμα δύο γραμμάτων το μεγαλύτερο δώρο που δόθηκε στους ανθρώπους: «Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα/ Πόσο αχάριστη.// Το πιο μεγάλο δώρο/ Το ανταπέδωσε/ Με το μικρότερο/ Μικρό της ρήμα:// “Ζω”». <sup>889</sup>

### 3. 3. Ειρωνεία προς τον αναγνώστη και το αναγνωστικό κοινό

Η ειρωνεία σε ορισμένες περιπτώσεις στρέφεται και προς τα έξω, δηλαδή προς το αναγνωστικό κοινό, το οποίο αδιαφορεί για τον ποιητικό λόγο μη διαθέτοντας ευήκοα ώτα, αλλά αυτιά από γρανίτη («Ηχώ των ήχων/ Σε γρανίτινο αυτί»), <sup>890</sup> ενώ η αδιαφορία του κόσμου για την ποίηση κυριαρχεί («Κι ένα τεράστιο κύμα αδιαφορίας καβαλάει τα κράσπεδα/ Σαρώνοντας τις πολιτείες απ’ τους μάταιους στίχους»), πικρές διαπιστώσεις που εκφέρονται μεταφορικά, με τη χρήση του ιστορικού ενεστώτα να αποδίδει στους παραπάνω στίχους το στοιχείο της εγκυρότητας της άποψης του γράφοντος αλλά και τη διάσταση της διάρκειας, καθώς εμφανίζονται ως μη ανατρέψιμες. Παράλληλα, μια ακόμη σαρκαστική αναφορά στο κοινωνικό περιβάλλον, και την εκπορευόμενη από αυτό απαξία της ποίησης, σημειώνεται, σε δραματικό τόνο που εντείνει την απόγνωση και σφραγίζει το αδιέξοδο της ποιητικής τέχνης, με την παραδοχή ότι τα ποιήματα είναι ένα ακριβό ασημικό που δεν το αγοράζει κανείς, στοιχείο που οδηγεί στη συναισθηματική συντριβή, στην πλήρη ήττα:

Και τα ποιήματα

Τ’ ασημικό που δεν θα το πουλήσω

–Ποιός τ’ αγοράζει;–

Μια προδομένη υπόθεση λοιπόν

Μια πλήρης ήττα.

---

889 (ΘΟΔ-Α 414).

890 (ΣΕ-Α 107).

Για το ζήτημα της ανταπόκρισης του αναγνωστικού κοινού στον ποιητικό λόγο αξίζει εδώ να εστιάσουμε και στην άποψη του ποιητή, ο οποίος έχει ερωτηθεί αρκετές φορές σε συνεντεύξεις σχετικά με το ζήτημα του αναγνωστικού κοινού, στο οποίο απευθύνεται η ποιητική τέχνη, με δεδομένη τη διαπιστωμένη αριθμητική μειονεξία των ανθρώπων που διαβάζουν ποίηση, σε σύγκριση με άλλες μορφές τέχνης, ή και άλλες μορφές λόγου, π.χ. σε σχέση με την πεζογραφία. Αποφαινεται σχετικά ως εξής:

[Η ποίηση] εξακολουθεί να πορεύεται στην έρημο, χωρίς υπολογίσιμο ακροατήριο, χωρίς ουσιαστική ανταπόκριση από την κοινωνία που την περιβάλλει. Πολλοί θεωρούν αυτό το φαινόμενο ως σημάδι παρακμής της, όμως προσωπικά θεωρώ αξιοθαύμαστο το γεγονός ότι μπορεί να αγνοεί παντελώς τον κυρίαρχο νόμο της προσφοράς και της ζήτησης που διέπει την αγορά, να αντλεί ικμάδα από τις δικές της ρίζες και να συνεχίζει με σοβαρότητα την καλλιέργεια της Τέχνης της.<sup>891</sup>

Η έννοια της απαξίωσης της ποιητικής τέχνης, ως γενική στάση της πλειοψηφίας του αναγνωστικού κοινού, προσεγγίζεται με ειρωνεία και στο ποίημα «Οργανική μουσική», όπου δηλώνεται η χαμηλή ανταπόκριση του κοινωνικού συνόλου, παρά το γεγονός ότι η χώρα του ποιητή, η χώρα μας, είναι ένας τόπος στον οποίο γεννήθηκαν και έγραψαν μεγάλοι ποιητές, όπως ο Όμηρος, ο Σολωμός, ο Καβάφης: «Με νιώθετε./ Γεννήθηκα σε χώρα μουσικών/ Που δεν νογάει κανείς τους από νότες».<sup>892</sup>

#### 4. Λόγος αποφθεγματικός

##### 4. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

---

891 Βλ. Φωστιέρης, 2022δ.

892 (ΣΑΠ-Α 258).



Η έννοια του αποφθέγματος (apothegm), και κατ' επέκταση του αποφθεγματικού λόγου, αφορά στη διατύπωση μιας γνώμης που διεκδικεί καθολικό κύρος, είναι επιγραμματικά διατυπωμένη (π.χ. «Η αρχή είναι το ήμισυ του παντός»), διακρίνεται για τη νοηματική της πυκνότητα και λόγω της σύντομης έκτασής της κατατάσσεται στις λεγόμενες μικρές φόρμες (Short Forms/Formes brèves).<sup>893</sup> Ο Abrams θα συνδέσει το απόφθεγμα με το επίγραμμα (epigram),<sup>894</sup> όρο που χρησιμοποιείται αφενός για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο είδος ολιγόστιχου ποιήματος, γνωστού ήδη από την αρχαιότητα, και αφετέρου για να δηλώσει μια φράση ευσύνοπτη, εύστοχη και πνευματώδη, επισημαίνοντας ότι συχνά στον ποιητικό λόγο ορισμένα σημεία του ποιήματος (δίστιχα κυρίως) είναι δυνατόν να διαβαστούν ως επιγράμματα εάν απομονωθούν από τα συμφραζόμενά τους, ενώ δεν παραλείπει να διευκρινίσει τη διαχρονικότητα της εν λόγω επιλογής σε όλο το φάσμα της ποίησης, από τον Goethe και τον Shiller έως την E. Dickinson, τον E. Pound, τον R. Frost, την D. Parker και άλλους ποιητές του 20ού αιώνα (Abrams, 1952: 131-2).

Οι ρίζες, ωστόσο, του αποφθέγματος θα πρέπει να αναζητηθούν στην αριστοτελική *Ρητορική*, όπου το γνωμικό ονομάζεται *γνώμη*, δηλαδή μια γενική απόφαση που σχετίζεται με ζητήματα που άπτονται των ανθρωπίνων πράξεων ή και με πράγματα που πρέπει να επιλέγονται ή να αποφεύγονται σε σχέση μ' αυτές.<sup>895</sup> Ο Αριστοτέλης θα εντάξει τις *γνώμες* σε τέσσερις κατηγορίες,<sup>896</sup> θα

---

893 Βλ. Montandon, 1992: 28., La Rochefoucauld, 1952.

894 Η έννοια του επιγράμματος δεν πρέπει να συγχέεται με τον αφορισμό (Aphorism), που είναι μια πυκνή και εύστοχη διατύπωση, ένα σοβαρό γνωμικό, μια άποψη ως γενική αλήθεια (π.χ. *Ars longa, vita brevis est*). Βλ. Abrams, 2005: 130-131.

895 «[...]ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων [...] ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν» (1395a) [Μτφρ: Το γνωμικό λοιπόν είναι μια απόφαση που όμως δεν έχει να κάνει ούτε με τα επιμέρους [...] αλλά μόνο με το γενικό και καθολικό, ούτε με τα πάντα [...] αλλά μόνο με πράγματα που έχουν να κάνουν με τις ανθρώπινες πράξεις]. Ο Αριστοτέλης θα συνδέσει τη γνώμη με το ενθύμημα λέγοντας ότι «[...] σχεδὸν τὰ συμπεράσματα τῶν ἐνθυμημάτων καὶ αἱ ἀρχαὶ ἀφαιρεθέντος τοῦ συλλογισμοῦ γνῶμαί εἰσιν» τονίζοντας ότι το ενθύμημα αποτελεί την αιτιολόγηση μιας θέσης, ενώ στο γνωμικό η αιτιολόγηση απουσιάζει «προστεθείσης δὲ τῆς αἰτίας καὶ τοῦ διὰ τί ἐνθύμημά ἐστιν τὸ ἅπαν»). Βλ. Αριστοτέλης, *Ρητορική Β' - Γ'* (Μτφρ. Δ. Λυπουρλής), Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος, 2008, σ. 195-197.

896 Οι κατηγορίες είναι οι εξής: γνωμικά που συνοδεύονται από αιτιολόγηση, γνωμικά που δεν συνοδεύονται από αιτιολόγηση, γνωμικά που συνοδεύονται από επεξηγηματική πρόταση, άλλα είναι μέρος ενός ενθυμήματος και γνωμικά που έχουν μεν τα βασικά χαρακτηριστικά ενός ενθυμήματος, δεν είναι όμως μέρος ενός ενθυμήματος, όπως το εξής: θανατὰ χρὴ τὸν θανατόν, οὐκ ἀθάνατα τὸν θανατόν φρονεῖν [Μτφρ: θνητές, όχι αθάνατες οι σκέψεις να 'ναι του θνητού]. Βλ. Αριστοτέλης, *ό.π.*, [1394b]. Για τη χρήση της «γνώμης» και Κασίνης, 1998: 49.

επισημάνει τα πλεονεκτήματα που προσφέρει η χρήση τους στους ρητορικούς λόγους (κυρίως την ευχαρίστηση των ακροατών), ενώ παραινεί τους ρήτορες να θηρεύουν τις πιο εντυπωσιακές γνώμες<sup>897</sup> τονίζοντας το σημαντικό όφελος που απορρέει από τη συνεπή χρήση τους. Παραμένοντας στον χώρο της ρητορικής, την περίοδο των αυτοκρατορικών χρόνων η *γνώμη* ή *γνωμικόν* θα αποτελέσει μορφή προπαρασκευαστικής άσκησης (*προγύμνασμα*)<sup>898</sup> για τους σπουδαστές της Ρητορικής Τέχνης, όπως προκύπτει από τη μελέτη των ρητορικών εγχειριδίων (Pernot, 2005: 231), άσκηση κατά την οποία οι υποψήφιοι ρήτορες καλούνταν να υποστηρίξουν ή και να ανασκεύασουν ένα γνωστό γνωμικό.

Εκτός όμως από τη Ρητορική, η χρήση του αποφθεγματικού λόγου περνά και στον ποιητικό λόγο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας,<sup>899</sup> ενώ βρίσκει την πληρέστερη μορφή της στα ποιητικά επιγράμματα,<sup>900</sup> είδος που άνθησε κατά την ελληνιστική, ελληνορωμαϊκή και πρώιμη βυζαντινή περίοδο. Στην ελληνική

---

897 «Ἐχουσι δ' εἰς τοὺς λόγους βοήθειαν μεγάλην μίαν μὲν διὰ τὴν φορτικότητα τῶν ἀκροατῶν· χαίρουσι γὰρ ἂν τις καθόλου λέγων ἐπιτύχῃ τῶν δοξῶν ἃς ἐκεῖνοι κατὰ μέρος ἔχουσιν. ὁ δὲ λέγων δῆλον ἔσται ὧδε, ἅμα δὲ καὶ πῶς δεῖ αὐτὰς θηρεύειν» [Μτφρ: Η βοήθεια που προσφέρουν στους ρητορικούς λόγους τα γνωμικά είναι μεγάλη, πρώτον λόγω της έλλειψης καλλιέργειας στο ακροατήριο. Οι ακροατές ευχαριστιούνται, πράγματι, όταν κανείς, μιλώντας γενικά, φτάνει σε ιδέες που εκείνοι τις έχουν εν σχέσει με μια επιμέρους περίπτωση. Αυτό που λέω θα γίνει φανερό με τον ακόλουθο τρόπο — την ίδια στιγμή θα γίνει φανερό και με ποιόν τρόπο ο ρήτορας πρέπει να θηρεύει τα γνωμικά], βλ. Αριστοτέλης, *ό.π.*, [1395b].

898 Για τα προγυμνάσματα βλ. Morgan, 2007: 303-319, Gibson, 2004: 103-129., Kennedy, 2044: 135-136., Pernot, 2005: 230-231..

899 Παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα αποφθεγματικών στίχων από τους αρχαίους συγγραφείς. Από τον Αριστοφάνη: «οὐδὲν ἔστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον» [Μτφρ: δεν υπάρχει θηρίο πιο δύσκολο να πολεμήσεις από τη γυναίκα] (Λυσιστράτη, στ.1014), ή: «πᾶσαν γλῶτταν βασιάνιζε» [Μτφρ: να σκέφτεσαι καλά καθετί που θα ξεστομίσεις] (Σφήκες, 547), ή: «Ἄμαθέστερον πῶς εἰπέ καὶ σαφέστερον» [Μτφρ: πες κάτι κάπως λιγότερο εμβριθές και πιο σαφές] (Βάτραχοι, 1445), ή: «Ἄλλ' ἀπ' ἐχθρῶν δῆτα πολλὰ μανθάνουσιν οἱ σοφοί» [Μτφρ: οι σοφοί άνθρωποι έχουν να μάθουν πολλά από τους εχθρούς τους] (Όρνιθες, 375). Από τον Ευριπίδη: «Κλεπτῶν γὰρ ἡ Νύξ, τῆς δ' Ἀληθείας τὸ φῶς» [Μτφρ: η νύχτα είναι των κλεφτών, και το φως είναι της αλήθειας] (Ιφιγένεια εν Ταύροις, 1026), ή: «εὐτυχοῦντες οὐκ ἐπίστανται φέρειν» [Μτφρ: αυτοί που ευτυχοῦν δεν ξέρουν πώς να χειριστούν την ευτυχία τους] (Ικέτιδες, 135), ή: «Νικά δ' ο μείων τόν μέγαν δίκαι' ἔχων» [Μτφρ: ο μικρός νικάει τον μεγάλο όταν έχει δίκιο] (Ικέτιδες, 438), ή: «θνητῶν ὄλβιος εἰς τέλος οὐδεὶς» [Μτφρ: κανένας άνθρωπος δεν είναι τυχερός στο τέλος] (Οιδίπους Τύραννος, 1217). Από τον Σοφοκλή: «Τυφλὸς τὰ τ' ὤτα, τόν τε νοῦν, τὰ τ' ὄμματ' εἶ» [Μτφρ: είσαι τυφλός και στα αυτιά και στο μυαλό και στα μάτια] (Οιδίπους Τύραννος, 270). Για περισσότερα βλ. Στοβαίος, 2005.

900 Το επίγραμμα από εγχαραγμένος σε μάρμαρο λόγος γίνεται κατά την ελληνιστική εποχή λογοτεχνικό είδος, οπότε και απέκτησε τα τυπικά χαρακτηριστικά του: προσωπικός ή συναισθηματικός τόνος, παιγνιώδης έκφραση, εντυπωσιακή ή πνευματώδης κορύφωση, θεματική διεύρυνση. Ειδικά τα θέματα εμπλουτίστηκαν σε τέτοιο βαθμό ώστε πλέον τα επιγράμματα ήσαν, όχι μόνο αναθηματικά και επιτύμβια, αλλά και ερωτικά, περιγραφικά (με επίκεντρο τη λεπτομερειακή περιγραφή έργων τέχνης, γνωστή ως *έκφρασις*), συμποτικά (με εμφανή την επίδραση της αρχαϊκής συμποτικής ποίησης), παραινετικά, σκωπτικά-σατιρικά και φιλολογικά. Βλ. Fantuzzi & Hunter. 2002: 454-568., Hopkinson, 2005: 306-341., Μανακίδου & Σπανουδάκης, 2008: 325-416., Montanari, 2008.

μεσαιωνική λογοτεχνική παραγωγή ίσως το πιο εναργές παράδειγμα ποιητικού λόγου με αποφθεγματικό ύφος εντοπίζεται στην Κρητική Λογοτεχνία, και συγκεκριμένα στον «Ερωτόκριτο» του Βισσέντζου Κορνάρου: «όπου κατέχει νά μιλή με γνώση και με τρόπο,/ κάνει και κλαΐσιν και γελοῦ τὰ μάτια τῶν ἀθρώπων» (Α 887-90), αλλά και στην «Ερωφίλη» του Γ. Χορτάτση: «Τοῦ πλούτου ἀχορταγιά, τῆ δόξας πείνα,/ τοῦ χρουσαφιοῦ ἀκριβειὰ καταραμένη,/ πόσα γιὰ σᾶς κορμιὰ νεκρά ἀπομεῖνα,/ πόσοι ἄδικοι πολέμοι σηκωμένοι» (Χορός, 373-376).

Στη νεοελληνική ποίηση το αποφθεγματικό στοιχείο εμφανίζεται με τη μορφή στίχων που εκφράζουν δυναμικά το ουσιώδες, παραθέτουν τον βαθύτερο στοχασμό των δημιουργών και θεμελιώνουν εν πολλοίς την προσπάθειά τους να αναδείξουν μιαν αλήθεια καθολικής και αδιαμφισβήτητης αποδοχής, αλήθεια η οποία αναδύεται μέσα σ' ένα πλαίσιο υπαρξιακού, συναισθηματικού ή κοινωνικοπολιτικού στοχασμού. Ας θυμηθούμε, ενδεικτικά, κορυφαίες στιγμές αποφθεγματικού λόγου: του Δ. Σολωμού «Ὁμορφος κόσμος, ἠθικός, ἀγγελικά πλασμένος!», του Κ. Π. Καβάφη «Και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους», του Κ. Ουράνη «Αν είναι νά 'ρθει θε να 'ρθεί, αλλιώς θα προσπεράσει», του Ο. Ελύτη «Για να γυρίσει ο ήλιος θέλει δουλειά πολλή», του Μανόλη Αναγνωστάκη «Σαν πρόκες να καρφώνονται οι λέξεις», του Γ. Σεφέρη «Ὅπου και να ταξιδέψω η Ελλάδα με πληγώνει». Χαρακτηριστικό των παραπάνω είναι η νοηματική οργάνωση του λόγου, που αποδίδει στον στίχο χαρακτήρα στερεοτυπικής φράσης με γνωμικό περιεχόμενο.<sup>901</sup> Στις περιπτώσεις αυτές η ποιητική διατύπωση δύναται να λάβει αξιωματική θέση, καθώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί, είτε με την αναφορική διάσταση της γλώσσας είτε με χρήση μετωνυμική, σε περιστάσεις του προφορικού λόγου που δεν σχετίζονται με την ποίηση. Συνεπώς, ο ποιητικός αποφθεγματικός λόγος υπάγεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε καθεστώς γλωσσικής «εξωστρέφειας», καθώς συμβαίνει το εσωτερικό στοιχείο ενός ποιήματος (στίχος) να ανάγεται σε καθολική γνώμη των πολλών.

---

901 Ο Ρ. Μπαρτ (1972: 87-88) στο δοκίμιό του για τον La Rochefoucauld «Στοχασμοί ή αποφθέγματα και γνωμικά», χαρακτηρίζει τα γνωμικά ως εξής: «Το γνωμικό είναι ένα αντικείμενο σκληρό, στιλπνό, εύθραυστο όπως ο θώρακας ενός εντόμου. Σαν το έντομο, επίσης, έχει κεντρί, αυτό το άγκιστρο. Από μερικά σταθερά στοιχεία, τελείως ανεξάρτητα από τη γραμματική, ενωμένα με μία πάγια σχέση, που κι αυτή τίποτα δεν οφείλει στο συντακτικό. Το γνωμικό, όχι μόνο είναι μια πρόταση ξεκομμένη από τον λόγο, αλλά και στο εσωτερικό αυτής της ίδιας της πρότασης, βασιλεύει ακόμα ένα πιο εκλεπτυσμένο ασυνεχές».

Ο Γ. Μπαμπινιώτης<sup>902</sup> ως λόγο αποφθεγματικό, στο ύφος και στη δομή, αναγνωρίζει τους στίχους-σπαράγματα (fragmenta) που μπορούν να λειτουργήσουν και έξω από το «περιβάλλον» του ποιήματος και οι οποίοι εκφράζουν ποικίλες υπαρξιακές, ηθικές, κοινωνικές, αισθητικές, θρησκευτικές, ψυχολογικές ή άλλες αναζητήσεις και προβληματισμούς της προσωπικής ιδεολογίας των δημιουργών, ενώ, όπως υπογραμμίζει, ενδέχεται «οι στίχοι αυτοί να μην περάσουν ποτέ στην καθημερινή γλώσσα». Συγκεκριμένα, αναγνωρίζει το στοιχείο αυτό σε ποιήματα του Δ. Σολωμού, του Κ. Παλαμά, του Α. Κάλβου, του Κ.Π. Καβάφη, του Σεφέρη, αλλά και μερικών σύγχρονων ποιητών (μεταξύ αυτών και του Αντώνη Φωσιέρη), ενώ με αφορμή τη μελέτη του αποφθεγματικού λόγου στο έργο του Ο. Ελύτη<sup>903</sup> ο Μπαμπινιώτης<sup>904</sup> προσθέτει ότι οι αποφθεγματικοί στίχοι, χωρίς να παύουν να αποτελούν οργανικά μέρη του ευρύτερου κειμένου, λειτουργούν ως ένα είδος παρεμβαλλομένων κειμένων, ως «ενδοκείμενα» ή «παραθέματα» του ποιητή παρμένα από άλλο επίπεδο της δικής του σκέψης, ως είδος «βραχέων κειμένων», όμοιων με τις παροιμίες και τα γνωμικά, ως «διακείμενα» (intertexts), ενώ, σε δεύτερο επίπεδο, διακρίνονται για τον παραδοξολογικό χαρακτήρα τους που συγκρούεται με την καθιερωμένη λογική χρησιμοποιώντας ως πάγιους εκφραστικούς μηχανισμούς της γλώσσας την αντίθεση, την αντιπαραβολή ή την αντιπαράθεση, τη μεταγλωσσική λειτουργία του λόγου, τον παραλληλισμό, την επανάληψη φθογγικών, ετυμολογικών ή και δομικών (γραμματικοσυντακτικών) στοιχείων της γλώσσας. Παρόμοια, ο Θ. Νάκας σε μελέτη για τον Γ. Σεφέρη, με τίτλο «Αποφθέγματα ενός ποιητή (ή η πρακτική σοφία του Γιώργου Σεφέρη)», εντοπίζει ως βασική ειδοποιό διαφορά των εν λόγω στίχων την ιδιότητά τους να μετασχηματίζουν την προσωπική σκέψη σε καθολικό αξίωμα.<sup>905</sup>

#### 4. 2. Ο αποφθεγματικός λόγος στο έργο του Αντώνη Φωσιέρη

«Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο»<sup>906</sup>

---

902 Βλ. Μπαμπινιώτης, 2018: 299.

903 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1999: 15.

904 Ό.π..

905 Βλ. Νάκας, 1998/<sup>4</sup>2002: 287.

906 (ΤτΤ-Α 383)

Στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη εντοπίζονται παρόμοια φραστικά σύνολα με γνωμικό περιεχόμενο, ιδεολογική επιλογή που θα αναγνωριστεί από το σύνολο σχεδόν των κριτικών που ασχολήθηκαν με το ποιητικό του έργο. Ενδεικτικά, ο Θ.Δ. Φραγκόπουλος θα χαρακτηρίσει τους στίχους αυτούς ως «αποφθεγματικά θέσφατα» αναγνωρίζοντας τη χρήση μιας μεταμοντέρνας ποιητικής τεχνικής,<sup>907</sup> ενώ ο Π. Τσελίκης, αναφερόμενος στο γνωμολογικό-αποφθεγματικό περιεχόμενο στίχων ή ολιγόστιχων ποιημάτων, γράφει ότι αυτά λειτουργούν ως «σύντομες ονοματικές προτάσεις εξαιρετικής λιτότητας, [...] στέκουν κάλλιστα χωρίς ρήμα, διότι η αισθητική τους συνοχή είναι στέρεη και αυτάρκης».<sup>908</sup> Πέρα όμως από τις αναφορές σε κριτικά κείμενα, στη βιβλιογραφία για το έργο του ποιητή εντοπίζονται δύο μεμονωμένες μελέτες προσανατολισμένες ακραιφνώς στην εν λόγω θεματική: ο Θ. Βενέτης δημοσιεύει εκτενή μελέτη το 2006, με τίτλο «Η αποφθεγματική ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη», στην οποία καταγράφει θεματικά όλους τους γνωμικούς στίχους που ανιχνεύει στο μέχρι τότε δημοσιευμένο έργο του Αντώνη Φωστιέρη, τους οποίους και χαρακτηρίζει ως «προϊόντα ενός ανεξάντλητου πνευματικού ορυχείου, με κύριο χαρακτηριστικό τη γνησιότητα, τη μοναδικότητα της έμπνευσης και την αναμφισβήτητη διαχρονικότητα», συνδέοντάς τους με τον γενικότερο φιλοσοφικό χαρακτήρα της φωστειρικής ποίησης.<sup>909</sup> Με την άποψη αυτή συντάσσεται και η πρόσφατη μελέτη του Θ. Πυλαρινού, ο οποίος σταχυολογεί, ενδεικτικά, περιπτώσεις αποφθεγματικού λόγου παραθέτοντάς τες ανά συλλογή και με τη σειρά που εμφανίζονται στα *Άπαντα τα Ποιήματα 1970-2020* του Αντώνη Φωστιέρη. Ο Θ. Πυλαρινός διαπιστώνει ότι η ποσότητα των «εμβληματικών» αυτών φράσεων μειώνεται αισθητά μετά τη συλλογή *Πολύτιμη Λήθη* (2003), ενώ σχεδόν σπανίζουν στην τελευταία συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), επιλογή την οποία αποδίδει, όχι στην απεμπόληση από τον ποιητή της «χρηστικής» τους αξίας, αλλά στη γενικότερη αύξηση του βαθμού νοηματικής πυκνότητας που παρατηρείται σε

---

907 Βλ. Φραγκόπουλος, 1997: 352.

908 Βλ. Τσελίκης, 2017: 198.

909 Βλ. Βενέτης, 2006

πολλά ποιήματα, καθώς η ηλικιακή ωριμότητα του ποιητή σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα νέο τρόπο γραφής, σε ένα «νέο σταθμό».<sup>910</sup>

Τόσο η ύπαρξη στίχων με αποφθεγματικό χαρακτήρα, όσο και η επιλογή της «μικρής φόρμας» (η οποία εξετάζεται αναλυτικά στην επόμενη ενότητα), σε ορισμένα ποιήματα ποιητικής, σηματοδοτούν μια προσπάθεια νοηματικής πύκνωσης, συνειδητής συρρίκνωσης, με όχημα την ελλειπτικότητα και με πρόθεση τον ορισμό ζητημάτων που σχετίζονται με την ποιητική γραφή. Η βραχυλογία που επιβάλλει ο ποιητής σε πολλά σημεία της εργασίας του, αλλά και η ένταξη αποφθεγματικών στίχων σε μη ολιγόστιχα ποιήματα, προϋποθέτουν μια διαδικασία «απόσταξης»<sup>911</sup> που λαμβάνει τη μορφή δευτεροβάθμιας διανοητικής αναγωγής και προσπάθειας να αγγίξει ο ποιητικός λόγος τον «πυρήνα του νοήματος»<sup>912</sup> ακεραιώνοντας την ποιητική σκέψη σε ένα στίχο ή σε ποιήματα που αποτελούνται από ελάχιστους στίχους. Οι στίχοι αυτοί, όπως και τα ποιήματα της μικρής φόρμας, συνιστούν, a priori, ένα «γνωμολογικό υλικό που βρίσκεται εγκατεσπαρμένο σε όλο το έργο του Φωσιέρη»,<sup>913</sup> το οποίο με όχημα την εκφραστική λιτότητα οδηγεί στη νοηματική κορύφωση, ενώ αποσπά τον ποιητικό του λόγο από την κειμενική «εσωστρέφεια» εντάσσοντάς τον στην καθημερινή ομιλία των αναγνωστών του έργου του. Παράλληλα, το αίτημα της εκφραστικής πυκνότητας και λιτότητας συμβαδίζει τόσο με τις προσωκρατικές καταβολές της φωστιακής ποίησης,<sup>914</sup> όσο και με τη γοητεία που άσκησε στο ποιητικό του έργο ο Κ.Π. Καβάφης και ο Δ. Σολωμός. Ιδιαίτερως διαφωτιστικές για το εν λόγω ζήτημα κρίνονται και οι εκπεφρασμένες προσωπικές απόψεις του ποιητή, μέσω των συνεντεύξεών του, οι οποίες λειτουργούν ως κατάθεση στοιχείων μιας συνεπούς και ολοκληρωμένης θεωρίας του αισθητικού αντικειμένου. Σε συνομιλία του με τον ποιητή Θ.

---

910 Βλ. Πυλαρινός, 2021: 469-472.

911 Σε συνέντευξή του ο ποιητής (2018: 34-35) δηλώνει: «ο ποιητικός λόγος, από τη φύση του, είναι κατ' εξοχήν λόγος πυκνότητας και απόσταξης. [...] υποβάλλει τη μέγιστη δυνατή αυτοσυγκράτηση και οικονομία, όχι μόνο στην έκφραση αλλά και στη δημόσια έκθεση».

912 (ΘΟΔ-Α 403).

913 Βλ. Μαρκόπουλος, 2022: 63.

914 Αξίζει να θυμηθούμε ότι οι προσωκρατικοί κατάφεραν να στερεώσουν τις φιλοσοφικές τους απόψεις χρησιμοποιώντας λόγο βραχύ, αφοριστικό, επιγραμματικό, ενίοτε χρησμικό. Ενδεικτικά αξίζει να αναφέρουμε την άποψη του Μ. Χάιντεγκερ για το «Ποίημα» του Παρμενίδη: «Ό,τι απομένει στην κατοχή μας από το διδακτικό ποίημα του Παρμενίδη περιέχεται σε ένα φυλλάδιο, αλλά αυτό το φυλλάδιο θα μπορούσε κάλλιστα να αντικαταστήσει ολόκληρες βιβλιοθήκες από υποτιθέμενα απαραίτητα φιλοσοφικά έργα». Βλ. Heidegger, 1973: 171-174.

Χατζόπουλο δηλώνει για το ζήτημα της νοηματικής πύκνωσης του ποιητικού λόγου: «Η ποίηση αγαπάει το λίγο, το ευσύνοπτο, το πυκνό, και ενδεχομένως να υποβάλλει ένα ανάλογο αίτημα φειδούς στη γενικότερη διαχείριση του υλικού της. Δεν ξέρω, δηλαδή, πόσο συμπυκνωμένη ουσία μπορεί να μεταγγίζει σε πολύ εκτεταμένα ποιήματα ή και σε πάμπολλα μικρά. Τα 154 ποιήματα του Καβάφη και τα σχεδιάσματα του Σολωμού είναι παραδείγματα εμβληματικά».<sup>915</sup>

#### 4. 3. Οι αποφθεγματικοί στίχοι

Στην ενότητα αυτή καταγράφουμε και ταξινομούμε θεματικά στίχους με αποφθεγματικό χαρακτήρα, όπως εντοπίστηκαν στα ποιήματα ποιητικής. Δίπλα σε κάθε στίχο τοποθετείται η ο αριθμός της σελίδας που αντιστοιχεί στα Άπαντα (2022).

#### **Αποφθεγματικοί στίχοι για την Ποίηση**

«Καλόν εντάφιον η ποίηση» (τίτλος ποιήματος) (σ.15).

«Η μέσα όψη των πραγμάτων είν' η ποίηση» (σ. 52 ).

«Η ποίηση απαντάει στους κριτικούς με ποίηση/ Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση» (σ. 111).

«Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο» (σ. 383)

«[Η ποίηση] Ελιξήριο λέξεων» (σ. 387)

«Η ποίηση, λέει, γίνεται με λέξεις» (σ. 441)

«Η Ποίηση δεν γίνεται με λέξεις» (σ. 441)

«Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση» (σ. 430).

#### **Αποφθεγματικοί στίχοι για το ποίημα και τα ποιήματα**

---

915 Βλ. Φωστιέρης-Χατζόπουλος, 2010: 32.

«Στις ζωηρές φωνές μας ο καιρός είναι κουφός/ Και κάθε ποίημα αρχίζει και τελειώνει» (σ. 50)

«Το ποίημα ένας θόρυβος μια σφήκα στο κεφάλι μου» (σ. 83)

«Και τα ποιήματα/ Τ' ασημικό που δεν θα το πουλήσω/ –Ποιος τ' αγοράζει;– »(σ. 110)

«Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα» (σ. 120)

«Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα» (σ. 225)

«Τρεις ώρες φτάνουν για να γράψεις ένα ωραίο ποίημα/ Όμως τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα» (σ. 177)<sup>916</sup>

«Όμως το ποίημα είναι ποτάμι» (σ. 231)

«Αλλά το ποίημα/ Είναι ποτάμι από δάκρυα ξένα» (σ. 231)

«Όμως τα ποιήματα/ Δεν επαιτούν τον έπαινο» (σ. 232)

«Ας μη γελιόμαστε./ Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός» (σ. 286)

«[Το ποίημα] Ρυθμικά/ σκεπτόμενο/ αίσθημα» (σ. 388)

«[Το ποίημα] Καίγοντας λέξεις διασχίζει στέπες» (σ. 108)

### **Αποφθεγματικοί στίχοι για τους φθόγγους, τις λέξεις και τους στίχους**

«Να βρω μια λέξη να χωθώ στον κόρφο της» (σ. 41).

«Το μαύρο είν' οι λέξεις/ Που πέσανε η μια πάνω στην άλλη» (σ. 39).

«Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ/ Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ» (σ. 120).

«Πώς σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί/ Χαμένοι σε μιαν έρημο από λέξεις» (σ. 177).

«Τον πρώτο στίχο αν δεν στον δώσουν οι θεοί, δανείσου τον» (σ. 179).

«Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό» (σ. 181).

---

916 Για τη φράση αυτή ο ποιητής τοποθετείται σε συνέντευξή του: «Ο φυσικός χρόνος των τριών ωρών είναι τις περισσότερες φορές υπεραρκετός για τη γραφή ενός ποιήματος που έχει ωριμάσει μέσα σου – πολλές φορές αρκεί και μία ώρα ή και μισή. Όμως ο εσωτερικός χρόνος, ο αναγκαίος για την επώαση του ποιήματος, είναι συχνά απείρως μεγαλύτερος, μπορεί στ' αλήθεια να διαρκέσει και δύο και τρεις δεκαετίες, ίσως και περισσότερο. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η αρχική σύλληψη, αυτή που θα αποτελέσει τον πυρήνα και τον άξονα, γλιστράει συνεχώς μέσ' απ' τα χέρια σου σαν λαδωμένο σώμα». Βλ. Φωστιέρης, 2022.



«Κανένας στίχος δεν αρμόζει ως ομιλία καμιά έμπνευση/ Δεν στέκει ως έκφραση της έμπνευσης» (σ. 184).

«Απόκαμα/ να κατοικώ σε λέξεις τσιμεντένιες» (σ. 228).

«Κάθε λέξη στο ποίημα, κλειδούχος» (σ. 382).

«Η λέξη: ένα φύσημα/ Μια ευγενέστερη μορφή/ Του μηδενός» (σ. 441).

### **Προσωπικοί στοχασμοί με αποφθεγματικό χαρακτήρα**

«Προκαλώ τη φθορά μου κι εγώ/ Προκαλώ τη φθορά μου καιγόμενος» (σ. 57).

«Αφού, όσο ξέρω, δεν υπάρχει ακόμα η συνταγή/ Να φτιαχτεί μια στιγμή διαρκείας» (σ. 177).

«Τι άπληστοι/ Σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι/ Μεσ στη φιλαργυρία μας» (σ. 177).

«Προσποιούμενος συχνά συγκινήσεις/ Κατάντησα ευαίσθητος» (σ. 225).

«Τις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν/ Χωρίς μολύβι» (σ. 226).

«Γι' αυτό κάθε μνήμη/ Γι' αυτό κάθε ώρα είναι άθλιο λέω/ Κενοτάφιο στιγμών» (σ. 265).

«Τη νοσταλγία εκείνη/ Τη νοστάλγησα» (σ. 270).

«Αυτό το ατέλειωτο γραπτό/ Είναι το γραπτό μας» (σ. 325).

«Ελάχιστα με συγκινεί η συγκίνηση»(σ. 335).

«Το οργανωμένο ειν' αυτό που με πτοεί» (σ. 343).

«Πόσο φθαρμένη πια η ζωή στην επανάληψη»(σ. 430).

### **Γενικοί στοχασμοί με αποφθεγματικό χαρακτήρα**

«(Α τι οδυνηρή ευφροσύνη η ομορφιά/ Τι άγρια τραγωδία η τελειότητα) (σ. 40).

Η αιωνιότητα πεθαίνει από ανία»(σ. 43).

).

«Κι αυτά και τ' άλλα όλα χωνεμένα/ Μεσ στην απάνθρωπη ευαισθησία του ποιητή» (σ. 45).

«Το ανύπαρκτο δεσπόζει στο υπαρκτό/ Το αόρατο δεσπόζει στο ορατό» (σ. 60).

«Πόσο στυφό το σ' αγαπώ σε στόμα ξένο» (σ. 87).

«Ο ύπνος είναι ο γιατρός αναισθησιολόγος» (σ. 94).

«Μια προδομένη υπόθεση λοιπόν/ Μια πλήρης ήττα» (σ. 110).

«Η μόνη βεβαιότητα είν' ο θάνατος» (σ. 148).

«Μόνο οι νεκροί είναι σίγουροι» (σ. 148).

«Κι ο έρωτας λοιπόν είναι μια κίνηση:/ Να μπω ή να μην μπω» (σ. 148).

«Τα πράγματα γεννιούνται από τη λέξη τους» (σ. 149).

«Όμως σοφό, σοφό το κτίσμα πιο πολύ/ απ' τον μάστορη» (σ. 159).

«Καθώς εκείνο που λατρεύτηκε ξεφτάει/ Κι αυτό που ειπώθηκε το παίρνει ο καιρός» (σ. 163).

«Όποιος μπαίνει στον θάνατο δε μιλάει πια γι' αυτόν/ Κι όποιος ζει τη ζωή την ξεχνάει για πάντα» (σ. 167).

«Άκουσε/ Το βουητό του ωκεανού. Το βουητό/ Κι όχι το αμέριμνο τραγούδι των ψαράδων» (σ. 181).

«Αλλ' αν το άσκημο πληγώνει το πιο άσκημο/ Η ομορφιά/ γελοιοποιείται/ απ' το ωραίο» (σ. 196).

«Καθώς η πράξη είν' η μόνη θεωρία/ Που μετράει» (σ. 196).

«Μόνο εκείνο που μπορεί να πουληθεί έχει τιμή και είναι/ Απ' όλους σεβαστό» (σ. 210).

«Απ' όλους μας τιμώνται οι πουλημένοι» (σ. 210).

«Ποια γενετήσια κλίση αποφάσισε/ Πως είναι πένθος κάθε σκέψη;» (σ. 225).

«Μας τα 'παν, τα ξανάπαν, σαν το αυτονόητο/ Να είχε χρεία ερμηνείας» (σ. 231).

«Μονάχα/ Ο χωρισμός ενώνει τους ανθρώπους» (σ. 231).

«Όλοι ποθούνε αχόρταγα/ Το εφήμερο» (σ. 233).

«Πού ακούστηκε/ Να πέθανε ποτέ το πεθαμένο;» (σ. 234).

«Σαν να χρειάζεται/ Πιο λίγος κόπος να ξεμάθεις το γνωστό» (σ. 235).

«Με τη σοφία εκείνου που γνωρίζει πως το ανύπαρκτο/ Θέλει δραστήρια τέχνη να το αδράξεις» (σ. 251).

«Ποτέ απ' το τίποτα δεν έπεσε κανείς» (σ. 259).

«(Και πόσο οικείο αλήθεια το αναπάντεχο)» (σ. 259).

«Κανένας ρολογάς δεν έχει εμπιστοσύνη στο ρολόι του» (σ. 264).

«Το αίσθημα σου μένει/ Συντριβής/ Για τον αιώνιο θρίαμβο/ Των αισθημάτων» (σ. 281).

«Καλότυχοι νεκροί αυτοί,/ Που λησμονάμε/ Πόσο ανύπαρκτοι στ' αλήθεια υπήρξαν» (σ. 286).

«Αδυνατεί να κάνει ωραίους στίχους/ η πραγματικότητας, βλέπετε» (σ. 286).

«Αφού το εύκολο/ Είν' απ' το δύσκολο ευκολότερο/ Γιατί να στέρξεις μ' ευκολία στη δυσκολία;» (σ. 294).

«Ένα γραπτό είν' ένα σύμπαν από τίποτα» (σ. 325).

«Το μόνο που καθέννας έχει τώρα είναι το Τώρα» (σ. 334).

«Θυμήσου πάντως/ Πως κανείς δεν χάνει άλλη ζωή/ Από αυτήν που ζει» (σ. 334).

«Άλλο η μελίρρυτη ρητορική/ Του έρωτα/ Κι άλλο/ Να προελαύνεις έφιππος/ Στα ξένα σώματα» (σ. 390).

«Μην προσκυνάτε τα είδωλα./ Είναι μοιραίο αμάρτημα η γλωσσολατρία»(σ. 372).

«Η αγάπη των πολλών/ Ολέθρια/ Σαν μίσος» (σ. 386).

«Μιλάω σημαίνει έχω ακούσει» (σ. 403).

«Ευκίνητος ζογκλέρ το σύμπαν/ Προχωράει σφυρίζοντας» (σ. 406).

«Σε τι παγόβουνες πλαγιές/ Βγάζει μια σκέψη της στιγμής» (σ. 407).

«Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση» (σ. 430).

#### 4. 4. Συμπεράσματα

Από την αποδελτίωση των στίχων με αποφθεγματικό χαρακτήρα μπορούμε να προχωρήσουμε σε ορισμένες διαπιστώσεις για τη χρήση της εν λόγω επιλογής. Έτσι, από την κατηγοριοποίηση των ευρημάτων σε πέντε (5) κατηγορίες, ως προς το περιεχόμενο (Αποφθεγματικοί στίχοι για την Ποίηση, Αποφθεγματικοί στίχοι για το ποίημα/ποιήματα, Αποφθεγματικοί στίχοι για τους φθόγγους, τις λέξεις και τους στίχους, Προσωπικοί στοχασμοί με αποφθεγματικό χαρακτήρα, Γενικοί στοχασμοί με αποφθεγματικό χαρακτήρα) προέκυψαν ογδόντα (80) περιπτώσεις-σημεία. Η μεγαλύτερη διασπορά αποφθεγματικών στίχων παρατηρείται στη συλλογή *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1989) με δεκαεννέα (19) περιπτώσεις, ακολουθεί ο *Σκοτεινός Έρωτας* (1977) με δεκαπέντε (15), έπονται τα *Τοπία του Τίποτα* (2013) με δεκατέσσερις (14), *Το θα και το να του θανάτου* (1987) με δεκατρείς (13) περιπτώσεις, ενώ οι λιγότερες εντοπίζονται στην *Ποίηση μες στην Ποίηση*, μόλις

δύο (2). Ως προς τη θεματική κατάταξη, τη μεγαλύτερη συγκέντρωση αποφθεγματικών στίχων παρατηρούμε στην κατηγορία «Γενικοί στοχασμοί με αποφθεγματικό χαρακτήρα» (σαράντα τέσσερις περιπτώσεις), ενώ ελάχιστοι στίχοι αφορούν στην έννοια της ποίησης (μόλις 5).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εκφραστικοί τρόποι. Ξεχωρίζουμε τη χρήση αντιθέτων, με τη μορφή της λεξικής αντίθεσης, στον ίδιο στίχο ή σε κοντινές θέσεις (ψέμα της αλήθειας, αόρατο-ορατό, Συντριβής-θρίαμβο, ανύπαρκτοι-υπάρξανε, να μπω-να μην μπω, εύκολο-δύσκολο, δύσκολο-ευκολότερο, ευκολία-δυσκολία, αγάπη-μίσος). Ομόλογη είναι και η χρήση του ετυμολογικού σχήματος (πέθανε-το πεθαμένο, ρολογάς-ρολόι, ζωή-ζει, νοσταλγία-νοστάλησα, συγκινεί-συγκίνηση). Σε επίπεδο μορφοσυντακτικό παρατηρείται η χρήση του συντακτικού παραλληλισμού, όπως για παράδειγμα: «Η ποίηση απαντάει στους κριτικούς με ποίηση/ Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση», ή: «Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ/ Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισοροπώ», ή: «Τρεις ώρες φτάνουν για να γράψεις ένα ωραίο ποίημα/ Όμως τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα», ή: «(Α τι οδυνηρή ευφροσύνη η ομορφιά/ Τι άγρια τραγωδία η τελειότητα)». Ακολουθούν τα επαναληπτικά σχήματα: «Όποιος μπαίνει στον θάνατο δεν μιλάει πια γι' αυτόν/ Κι όποιος ζει τη ζωή την ξεχνάει για πάντα», ή: «Προκαλώ τη φθορά μου κι εγώ/ Προκαλώ τη φθορά μου καιγόμενος». Στην ίδια κατηγορία, των επαναληπτικών σχημάτων, εντοπίζεται μια επαναδίπλωση: «Όμως σοφό, σοφό το κτίσμα πιο πολύ/ απ' τον μάστορη», μια επαναστροφή: «Άκουσε/ Το βουητό του ωκεανού. Το βουητό/ Κι όχι το αμέριμνο τραγούδι των ψαράδων» και μια περίπτωση χρήσης της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας: «Αφού, όσο ξέρω, δεν υπάρχει ακόμα η συνταγή/ Να φτιαχτεί μια στιγμή διαρκείας». Ομοίως και οι ομοηχίες: «Αυτό το ατέλειωτο γραπτό/ είναι το γραφτό μας», ή: «Προκαλώ τη φθορά μου κι εγώ/ Προκαλώ τη φθορά μου καιγόμενος».

Τέλος, ξεχωρίζει ως κυρίαρχη η χρήση ορισμών, είτε με τη διατύπωση ολοκληρωμένων ορισμών που περιέχουν το συνδετικό ρήμα, ενώ αποδίδουν το γένος μέσω της μεταφοράς: « Η μέσα όψη των πραγμάτων είν' η ποίηση», ή: «Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα», ή: «Όμως το ποίημα είναι ποτάμι», ή: «Αλλά το ποίημα/ Είναι ποτάμι από δάκρυα ξένα», ή: «Ο ύπνος είναι ο γιατρός αναισθησιολόγος», είτε κυριολεκτικά: «Η μόνη βεβαιότητα είν' ο θάνατος». Επίσης

υπάρχουν περιπτώσεις ορισμών με ελλειπτική διατύπωση (όπου το ρήμα εννοείται), όπως: «Καλόν εντάφιον η ποίηση», ή: «Το ποίημα ένας θόρυβος μια σφήκα στο κεφάλι μου», ή: «Και τα ποιήματα/ Τ' ασημικό που δεν θα το πουλήσω/ –Ποιος τ' αγόραζε;– », ή: «Ποίηση (μια εκδοχή της):/ Η σύμπτυξη/ Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο», ή: «[Το ποίημα] Ρυθμικά/ σκεπτόμενο/ αίσθημα», ή: «Η λέξη: ένα φύσημα/ Μια ευγενέστερη μορφή/ Του μηδενός».

## 5. Λόγος αμφίσημος

### 5. 1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Η αμφισημία αποτελεί το φαινόμενο του λόγου σύμφωνα με το οποίο μια λέξη παραπέμπει σε δύο διαφορετικά νοήματα. Συνδέεται πρωτίστως με το γλωσσικό φαινόμενο της ομοηχίας ή ομωυμίας και βασική προϋπόθεση της αμφισημία είναι η λέξη, η οποία παράγει δύο νοήματα (σε παραπάνω από δύο νοήματα μιλάμε για πολυσημία) να υπάρχει άπαξ μέσα στο περιβάλλον της πρότασης, εν προκειμένω για τον ποιητικό λόγο, μέσα στον στίχο. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του όρισε την αμφισημία ως *ἀμφιβολία*, κατατάσσοντάς την στα σημεία του ποιητικού κειμένου που πρέπει να προσεχθούν ιδιαίτερα από τον αναγνώστη,<sup>917</sup> ενώ στο *Περί των σοφιστικών ελέγχων*<sup>918</sup> εντάσσει την *ὁμωυμία* και την *ἀμφιβολία* στις έξι γλωσσικές πλάνες που βρίσκονται *παρά τήν λέξιν*. Σημαντικούς ορισμούς για την αμφισημία περιέχει το σύγγραμμα του Walz (1802 – 1857), στο πολύτομο έργο του *Rhetores Graeci*, όπου σε όλα τα βιβλία, και όπου γίνεται η σχετική αναφορά, η αμφισημία αναφέρεται ως *αμφιβολία* και οι ορισμοί που δίνονται, από διαφορετικούς συγγραφείς, συγκλίνουν αρκετά σε αυτό το γένος,<sup>919</sup> ενώ ο Lausberg<sup>920</sup> αποδίδει στην αμφισημία (*ambiguitas*) τον χαρακτήρα της ασάφειας και ορίζει ως αμφίσημο το κείμενο που επιδέχεται δύο ερμηνείες, δύο δυνατότητες κατανόησης, οι οποίες εμφανίζονται, ως διφορούμενες, σε μεμονωμένες λέξεις (§ 145). Στη σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία του 20ού αιώνα ο

917. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1461a.

918. Βλ. Αριστοτέλης, *Περί των σοφιστικών ελέγχων*, 166a-166b.

919 Βλ. Walz, 1968: 754-755 & 377-376.

920. Βλ. Lausberg, 1998: 51.

Empson συνέγραψε το γνωστό βιβλίο *Seven Types of Ambiguity* (1946). Οι επτά τύποι<sup>921</sup> αμφισημίας (ή ασάφειας), που εισήγαγε, έθεσαν τις βάσεις για τη «Νέα Κριτική» στις Ηνωμένες Πολιτείες και το βιβλίο υπήρξε οδηγός για τη λογοτεχνική κριτική, καθώς αναλύει επισταμένως την ποιητική αμφισημία.<sup>922</sup>

Περνώντας στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη, η συστηματική μελέτη της αμφισημίας στο έργο του και τα αποτελέσματα αυτής,<sup>923</sup> κατέστησαν εμφανή τη διαπίστωση ότι «ο ποιητής μετέρχεται με συνέπεια ένα σχεδόν στερεότυπο τρόπο αμφίσημης σηματοδότησης των λέξεων, με όχημα κυρίως τα ουσιαστικά, γεγονός που συνδέεται και με μια βαθύτερη δομική αντίληψη για την αρχιτεκτόνηση του ποιητικού λόγου. Για τον ποιητή η αμφισημία αποτελεί εύρημα που κάνει πολύ πιο ενδιαφέρουσα τη λέξη, καθώς αποκαλύπτει τις πολλαπλές δυνατότητές της».<sup>924</sup> Στην παρούσα ενότητα διερευνούμε και παραθέτουμε σημεία του αμφίσημου λόγου τα οποία εντοπίζονται σε ποιήματα ποιητικής.

## 5. 2. Η αμφισημία σε στίχους ποιημάτων ποιητικής

Στο ποίημα «Η μηλιά»<sup>925</sup> ο στίχος «Με κομμένους καρπούς» παραπέμπει τόσο στους καρπούς του δέντρου όσο και σε σωματική αναπηρία που προήλθε από τον ακρωτηριασμό των χεριών στο ύψος των καρπών. Στο ποίημα «Ενώπιον ακροατηρίου»,<sup>926</sup> το ουσιαστικό («Θυέλλα»), παραπέμπει στους σφοδρούς ανέμους, χρησιμοποιείται ωστόσο και με τη μεταφορική του σημασία, δηλαδή ως εξαιρετικά ζωντανή εκδήλωση επιδοκμασίας. Στο ίδιο ποίημα, ως αμφίσημη θεωρείται η φράση («κατά κύματα»), καθώς εμβάλλεται τόσο με την αντικειμενική της διάσταση, τα κύματα της θάλασσας που σκάνε στο ακρογιάλι, όσο και τη μεταφορική της χρήση, που αφορά στην περιγραφή μιας επαναλαμβανόμενης ομαδικής κίνησης (π.χ. «οι τουρίστες φτάνουν κατά κύματα»). Τέλος, ως αμφίσημη καταχωρίζεται η μετοχή («αφρίζοντας»), που εκφράζει το έντονο συναίσθημα του θυμού, αλλά και τη θάλασσα που αφρίζει από τα κύματα.

---

921 Βλ. Empson, ό.π., σσ. 22-192..

922 Περισσότερα για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Μακρίδου, 2021: 36-46.

923 Βλ. τη μελέτη μας, Μακρίδου, 2021ε, ό.π..

924 Βλ. Μακρίδου, ό.π., σ. 170.

925 (ΣΑΠ-Α 226).

926 (ΣΑΠ-Σ 232-233).

Στο ποίημα «Κυναίγειρος»<sup>927</sup> το ουσιαστικό («Απόμακρο»), «Δίπλα ένα χέρι στο νερό. Σαν ξένο./ Ένα κομμάτι εγώ, σαν ξένο. Απόμακρο/ Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή» περιέχει τόσο την έννοια της απομάκρυνσης (το χέρι απομακρύνεται από τον Κυναίγειρο), όσο και την έννοια της αποξένωσης του μέρους (χέρι) από το όλον (σώμα). Παρόμοια, στο ίδιο ποίημα το ρήμα («Να στραφταλίζει αφρόψαρο/ Ξεπνοημένο.» δημιουργεί μια εμπρόθετη συντακτική αμφισημία που συνεπάγεται δύο τρόπους ανάγνωσης με δύο διαφορετικά υποκείμενα:

Να στραφταλίζει αφρόψαρο [το ουσιαστικό αφρόψαρο ως υποκείμενο]

Να στραφταλίζει αφρόψαρο [δηλ. Να στραφταλίζει το χέρι (Υ) σαν αφρόψαρο]

Στο ποίημα «Εμπρηστικό ποίημα», το ουσιαστικό («στροφήγγα») παραπέμπει τόσο στην στροφήγγα-κάνουλα κρασοβάρελου, αλλά και στη στροφήγγα του πυροσβεστικού κρουνού που σβήνει τις πυρκαγιές, ενώ το ουσιαστικό («το στουπί») από το αρχαίο *στυλπεῖον*, που σήμαινε υφαντική ύλη– χρησιμοποιείται αμφίσημα, για να δηλώσει αφενός την ύλη για την πρόκληση εμπρησμού και αφετέρου την κατάσταση μέθης, σύμφωνα με τη λαϊκή έκφραση «έγινα στουπί στο μεθύσι».

Λέω: ν' ανοίξουμε τη στροφήγγα

Κι οι μεθυσμένοι στίχοι μας να γίνουν το στουπί

Για μια πυρκαϊά στα παράνομα στέκια

Στους δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος.

(ΣΕ-Α 57)

### 5. 3. Η αμφισημία σε τίτλους ποιημάτων ποιητικής

Ιδιαίτερα συχνή είναι η χρήση της αμφισημίας στους τίτλους των ποιημάτων ποιητικής. Ενδεικτικά, ο τίτλος του ποιήματος «Μαγική εικόνα ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων», οδηγεί στην εντύπωση μιας εικόνα μαγευτικής, με την

---

927 (ΤτΤ-Α 26)

έννοια του ωραίου, ωστόσο η διαζευκτική συμπλήρωση, «ή δυο πουλιά στη φυλλωσιά των λέξεων», αλλά και η ανάγνωση του ποιήματος, με το εμπρόθετο τέχνασμα της «τοποθέτησης» των πουλιών μέσα στις λέξεις (το αηδόνι στη φράση «Α ηδονή!» και το γεράκι μέσα στη λέξη *αγεράκι*) οδηγεί, ως μια δεύτερη ερμηνευτική προσέγγιση, σε άσκηση αντίληψης που συναντάται σε κουίζ παλαιών περιοδικών (π.χ. «δες που κρύβεται).

Ο τίτλος «Το απόβαρο», παραπέμπει στο απόβαρο των συσκευασιών (διαφορά μεικτού-καθαρού βάρους), ενώ παραπέμπει και στην ιδεολογική αντίληψη της άυλης υπόστασής των λέξεων, διάσταση μεταφορική, με την έννοια ότι οι λέξεις είναι ο κόσμος των πραγμάτων, ωστόσο, αυτό που νοηματοδοτεί την ύλη δεν είναι παρά φθόγγοι και συλλαβές, που δεν έχουν βάρος, άρα συνιστούν απόβαρο. Για παράδειγμα η λέξη «πέτρα» φέρει δύο διαστάσεις: την αντικειμενική, με την έννοια του απτικού, αλλά και την άυλη με την έννοια της γραφής. Παρόμοια ο τίτλος «Γράφω»<sup>928</sup> εκ πρώτους τίθεται με τη γραμματική του έννοια, γράφω ή καλύτερα, κατά τη γραμματική άσκηση, σχηματίζω του αρχικούς χρόνους του ρήματος, αντίληψη που υποχωρεί βεβαίως στη δεύτερη στροφή του ποιήματος, όπου γίνεται αντιληπτό ότι η έννοια του γράφω ευθυγραμμίζεται και συμπίπτει με την έννοια της ποιητικής γραφής. Ουσιαστικά λοιπόν εδώ πρόκειται για μετωνυμία της ποίησης (δηλ. γράφω ποίηση).

Παρόμοια αμφισημία που σχετίζεται με τη δοκιμασία της ποιητικής γραφής εντοπίζεται και στον τίτλο του ποιήματος «Ασκήσεις επί χάρτου», τίτλος που παραπέμπει στη στρατιωτική ορολογία, αλλά και στη διαδικασία της γραφής πάνω στο χαρτί, με τη σημασία της επίπονης και επίμονης άσκησης. Σχετικός με την ποιητική τέχνη και ο αμφίσημος τίτλος του ποιήματος «Μεταποίηση» που παραπέμπει αυτόματα τόσο στη μεταποίηση ρούχων, το οποίο βέβαια διαπιστώνεται στους πρώτους στίχους, καθώς γίνεται αναφορά στα ρούχα σημαντικών ποιητών του δυτικού Κανόνα τα οποία χρήζουν μεταποίησης (Ρίλκε, Πάουντ, Γκίνσμπεργκ), ενώ, έμμεσα, παρεισδύουν οι αξιολογικές απόψεις του ποιητή για την ανάγκη ανανέωσης του ποιητικού λόγου.

---

928 (ΤτΤ-Α 326)



Από την τέχνη περνάμε στους τρόπους δόμησης του ποιητικού λόγου που είναι και τα σχήματα λόγου. Δύο σχήματα λόγου επιλέγονται ως αμφίσημοι τίτλοι. Το πρώτο είναι το ποίημα «Αποστροφή» που σχετίζεται με το αντίστοιχο ρητορικό σχήμα και δηλώνει, εκτός από απεύθυνση σε ένα άλλο πρόσωπο, την απέχθεια για ορισμένα πράγματα. Το δεύτερο σχήμα από τον χώρο της ρητορικής είναι το «Πρωθύστερο», το οποίο παραπέμπει τόσο σε ένα συλλογισμό ή σε μια ενέργεια που προηγείται, ενώ θα έπρεπε να ακολουθεί, όσο και στο αντίστοιχο σχήμα λόγου (βλ. και ενότητα «Ποιήματα εσωτερικού χώρου»).

Ο τίτλος του γλωσσοθεματικού ποιήματος ποιητικής «Μη μόναν όψιν» παραπέμπει στην καρκινική επιγραφή στην κρήνη της Αγίας Σοφίας, υπενθυμίζοντας τη διττή όψη των πραγμάτων (και προτρέποντας σε μια βαθύτερη εξέτασή τους, πέρα από την επιφανειακή τους όψη), ενώ ταυτόχρονα, μετά την ανάγνωση του ποιήματος, γίνεται αντιληπτό ότι μέσω των παρατιθέμενων παλίνδρομων λέξεων που το συνθέτουν (*ΣΟΦΟΣ, ΝΗΜΑ, ΑΓΑΠΗ, ΡΟΔΙΝΟ ΛΑΛΟΝ ΥΔΩΡ, ΑΝΑΞ*) ενεργοποιείται, ως «υπόδειξη», η δυνατότητα ανάστροφης πορείας προς τις πηγές της σοφίας –εφόσον η οδός *Πάνω ή κάτω/ Μία και ωυτή–*, αλλά και η προσοχή στη μείξη της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και φιλοσοφίας (*Η χάρη των ελληνικών, ΣΟΦΟΣ, ωυτή, δαιδάλεους, Η ΠΑΓΑ, Απέσβετο, ο ΑΝΑΞ των χρησμών, καλύβη, ΡΗΤΩΣ*) με τη βυζαντινή-χριστιανική παράδοση (*ΑΜΗΝ, ΑΓΑΠΗ, ΡΟΔΙΝΟ ΛΑΛΟΝ ΥΔΩΡ, Με βάγια/ Δάφνες, Σαν ΣΩΤΗΡ, Πίετε/ Πάντες*).<sup>929</sup>

Τέλος, ο τίτλος του ποιήματος «ΡΑΚΗ»<sup>930</sup> αποτελεί τη μοναδική περίπτωση πολυσημίας (εδώ έχουμε τρεις ερμηνείες) που εντοπίζεται σε ομόγραφη τονικά παρώνυμη λέξη σε όλο το ποιητικό έργο. Ο τίτλος μπορεί να διαβαστεί είτε ως «ρακή», δηλαδή ως το δυνατό οينوπνευματώδες ποτό που παράγεται από την πρώτη απόσταξη του σταφυλιού, είτε ως «ράκη», από το ουσιαστικό «ράκος» (πληθ. τα ράκη), που σημαίνει το φθαρμένο και σχισμένο κομμάτι παλιού υφάσματος, ενώ, όταν χρησιμοποιείται μεταφορικά για πρόσωπο, σημαίνει το άτομο που βρίσκεται σε πλήρη ψυχική και σωματική κατάπτωση. Οι δύο πρώτες ερμηνείες εκπληρώνονται στο εσωτερικό του ποιήματος. Για την έννοια του ποτού, με χρήση μεταφορική: «Των ακριβών στιγμών/ Το τελευταίο απόσταγμα./ Σαν τη

---

929 Περισσότερα για τη χρήση της αμφισημίας στο ποίημα βλ. Μακρίδου, 2021: 100-103.

930 (ΥΣ-Α 321-2)

ρακή», ενώ για την έννοια του φθαρμένου ρούχου (και εδώ με χρήση μεταφορική), «Μισολιωμένα ράκη πώς να γίνουν ποίημα/ Ημερολόγιο/ Προσκλητήριο προσφιλών». Ράκη λοιπόν είναι τα κομμάτια της ζωής του ποιητή, τα οποία στο ποίημα αυτό ενώνονται και συνθέτουν μια ιδιότυπη αυτοβιογραφία.<sup>931</sup>

---

931 Βλ. Μακρίδου, 2021ε: 147-148.

Γ' ΜΕΡΟΣ: ΠΕΡΙ ΥΦΟΥΣ

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της Υφολογίας, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη αποτελεί η γλώσσα του λογοτεχνικού κειμένου, ενώ το ύφος καθορίζεται από τις επιλογές των ορισμένων δομικών σχημάτων. Ο Μπαμπινιώτης θα ορίσει το ύφος ως επιλογή ορισμένων δομικών σχημάτων ή ως απόκλιση από τα καθιερωμένα σχήματα μιας γλώσσας, ενώ ως αντικείμενο της υφολογίας θα ορίσει την ποικιλία, γενικώς, της γλώσσας. Δοθέντος δε ότι η ποικιλία στην ομιλία μπορεί να αφορά τόσο στην πρόταση όσο και στο κείμενο, στη μικροδομή δηλ όσο και στη μακροδομή, η υφολογία καλύπτει και τα δύο επίπεδα διαφέροντας τόσο από την «καθαρή» γλωσσολογία όσο και από την «κειμενολογία» (και την ανάλυση της ομιλίας).<sup>932</sup> Παράλληλα, ο Μπαμπινιώτης θα δώσει, ως υπόθεση εργασίας ένα δοκιμαστικό ορισμό του ύφους:

Ύφος είναι η συνειδητή επιλογή ορισμένων επαναλαμβανομένων, κατά κανόνα, δομικών σχημάτων, που απαρτίζουν ένα ιδιαίτερο γλωσσικό σύστημα, μια «ποιητική γραμματική». Το σύστημα αυτό χαρακτηρίζεται κυρίως από έμφαση στη μορφή (έναντι του περιεχομένου) και στην συγκινησιακή/ βιωματική πλευρά της γλώσσας (αντί στη λογική της έκφανση). Η όλη οργάνωση του ύφους υπηρετεί συγκεκριμένες προθέσεις.

Ωστόσο, η έννοια του ύφους συνδέεται με την ποιητική λειτουργία που διατύπωσε ο Jakobson. Κι επειδή η χρήση ιδιαίτερων λεξιλογικών δομών είναι αυτονόητη και εμφανής για ένα ποιητικό ιδίως έργο, ο Jakobson προβάλλει τη σπουδαιότητα που έχουν για το λογοτεχνικό έργο οι γραμματικές δομές που λειτουργούν στο κείμενο ως «γραμματικές εικόνες» (grammatical imagery). Γράφει σχετικά: «Ο υποχρεωτικός χαρακτήρας των γραμματικών διαδικασιών και εννοιών αναγκάζει τον ποιητή να υπολογίζει σ' αυτές. Ο ποιητής είτε προσκολλάται σ' αυτά τα απλά, επαναλήψιμα, διάφανα δομικά σχήματα που βασίζονται σε μια δυϊκή αρχή, όταν αγωνίζεται να πετύχει τη συμμετρία, είτε φτάνει και να αναμετρηθεί μαζί τους, όταν επιζητεί ένα "οργανικό χάος". Επανειλημμένα έχω πει ότι η τεχνική του ρυθμικού λόγου είναι

---

932 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1991: 28-29.

είτε γραμματική είτε αντι-γραμματική· ποτέ δεν είναι α-γραμματική. Το ίδιο ισχύει και για την εν γένει γραμματική της ποιήσεως. Στο σημείο αυτό υπάρχει μια αξιοσημείωτη αναλογία μεταξύ του ρόλου της γραμματικής στην ποίηση και της συνθέσεως του ζωγράφου, η οποία στηρίζεται σε μια εμφανή ή λανθάνουσα γεωμετρική τάξη ή σε ανατροπή των γεωμετρικών διατάξεων».<sup>933</sup>

Στη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας και στον Barthes, κατά την άποψή μας, ανήκει η πιο εφυής, μεταφορική ειδολογική προσέγγιση της έννοιας του ύφους. Γράφει ο Barthes «Η γλώσσα είναι το εντεύθεν της λογοτεχνίας και το ύφος σχεδόν επέκεινα: εικόνες, τρόπος έκφρασης, λεξιλόγιο, γεννιούνται από το σώμα και το παρελθόν του συγγραφέα και γίνονται σιγά σιγά οι αυτοματισμοί της τέχνης του. [...] Το ύφος είμαι μια μορφή χωρίς προορισμό, είναι το προϊόν μιας ώθησης [...] είναι το πέρας μιας τυφλής και πεισματικής μεταμόρφωσης, μέρος μιας “υπο-γλώσσας” που δουλεύεται στο μεταίχμιο της σάρκας και του κόσμου. Το ύφος είναι ακριβώς το φαινόμενο βλαστικότητας, είναι η μετάλλαξη ενός Χυμού (με την ιπποκρατική σημασία της λέξης)».<sup>934</sup> Δεκαετίες πριν (1928) ο Λουί Αραγκόν στο βιβλίο του *Traité du style* γράφει με διάθεση εξίσου ποιητική «Το ύφος μου είναι σαν τη φύση ή μάλλον αμοιβαία. Ακολουθήστε με ανάμεσα σ’ αυτά τα ρυάκια και σ’ αυτούς του βράχους»<sup>935</sup>

---

933 Βλ. Jakobson 1981: 94 και στο Μπαμπινιώτης, ό.π., σ. 107.

934 Βλ. Barthes, 1953/1972: 18-19.

935 Βλ. Αραγκόν, 1928/ 1985: 87.

## Δέκατο Κεφάλαιο: Επιφώνημα, Ερώτηση, Επιδιόρθωση

«Ποίηση είναι η ανάπτυξη ενός επιφωνήματος»

P. Valéry

## 1. Επιφώνημα και επιφωνηματικές εκφράσεις

Σύμφωνα με τον Jakobson,<sup>936</sup> η καλούμενη συγκινησιακή (emotive) ή «εκφραστική» λειτουργία, η οποία επικεντρώνεται στον αποστολέα του ποιητικού μηνύματος, φανερώνει μίαν άμεση έκφραση της διάθεσης του ομιλητή και τείνει να προκαλέσει μια συγκίνηση, είτε αληθινή είτε προσποιητή. Το καθαρά συγκινησιακό υπόστρωμα της γλώσσας αντιπροσωπεύεται από τα επιφωνήματα, τα οποία ως ιδιαίζουσες ηχητικές ακολουθίες, χρωματίζουν, μέχρι ενός σημείου, τις εκφορές του λόγου στα διάφορα επίπεδα (δηλαδή σε φωνητικό, γραμματικό ή λεξιλογικό επίπεδο). Τα επιφωνήματα και η χρήση τους στον γραπτό λόγο, εν προκειμένω στον ποιητικό, αποτελούν το μέσον έκφρασης ποικίλων συναισθημάτων (θυμού, ειρωνείας, χαράς). Με την άποψη αυτή συντάσσεται και ο Lyons τονίζοντας ότι ένα επιφώνημα μεταφέρει μια μη περιγραφική σημασία και συνδέεται με τις στάσεις, τα αισθήματα, τις πεποιθήσεις και την προσωπικότητα του συγγραφέα, ως είδος «αυτο-έκφρασης».<sup>937</sup> Το επιφώνημα ή τα επιφωνήματα, ως άκλιτα μέρη του λόγου, συνοδεύουν εκφράσεις (επιφωνηματικές εκφράσεις),<sup>938</sup> οι οποίες δηλώνουν έκπληξη (θετική ή αρνητική), ευχαρίστηση ή θαυμασμό, ενώ ο Τζάρτζανος θεωρεί ότι τα επιφωνήματα και οι επιφωνηματικές εκφράσεις έχουν θέση ανεξάρτητη στον λόγο και εισάγουν την έκφραση κάποιου ισχυρού θαυμασμού.<sup>939</sup>

Στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, ως προσωπικό στοιχείο ύφους, ανιχνεύεται η χρήση επιφωνημάτων και επιφωνηματικών προτάσεων (στίχων), που πριμοδοτούν τη συγκινησιακή λειτουργία του ποιητικού λόγου. Ως κυρίαρχο εμφανίζεται το αίσθημα της απορίας («Τόσα πηγάδια, τόσες μέρες/ –Πώς δεν γέμισαν!–/ Τόση ομορφιά, τόσες παγίδες/ –Πώς μου ξέφυγαν!–» (σ. 58), η πρόθεση ειρωνικής δήλωσης «(Τι εμπαιγμός! τρία ηχηρά/ φωνήεντα στο άηχα)» (σ. 328), ή: «Σπουδαία μεταφορά!» (σ. 356), η έκφραση αγανάκτησης, «Ακόμη δάκρυα και ποιήματα! Ε, όχι» (σ. 306), ο θαυμασμός και η ικανοποίηση ή το απρόσμενο που συχνά εμφανίζεται μέσα από τη ματαιωμένη προσδοκία, «–Γυναίκα όμορφη και τι

936 Βλ. Jakobson, 2009: 62

937 Βλ. Lyons, 2019: 163-164.

938 Οι Holton, Macridge & Φιλιππάκη-Warburton (2004: 216), κάνουν λόγο για επιφωνηματικές δομές, και ως τυπικές επιφωνηματικές δομές αναγνωρίζουν αυτές που εισάγονται με το «τι» ή το «πόσο» (π.χ. «Τι όμορφα τα μάτια της Μαίρης!», ή: «Πόσο άσχημα συμπεριφέρεται!»).

939 Βλ. Τζάρτζανος, 1964: 152.

ωραίο ποίημα!—» (σ. 196), ή: «Αυτό στ' αλήθεια είναι κοινό!» (σ. 232). Σπανίως εντοπίζεται η χρήση κλητικών προσφωνήσεων: «Ω καταχθόνιε» ή: «Κύριε Σεζάν», ή: «Ανήκουν, όλα ανήκουν. Κύριε μεσίτα θέλω ν' αγοράσω/ Κύριε μεσίτα πες μου αν γίνεται», ή: «Αχ δώσε μας/ Τη χάρη της ανωνυμίας, Κύριε», ή: «Μικρή μου γόησσα»). Από την αποδελτίωση του ερευνητικού δείγματος, οι μορφές τις οποίες λαμβάνει ο επιφωνηματικός λόγος στα ποιήματα ποιητικής διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες: α) σε στίχους όπου γίνεται χρήση του θαυμαστικού, β) σε στίχους όπου το θαυμαστικό παραλείπεται, γ) σε στίχους είτε με τη χρήση θαυμαστικού είτε χωρίς, οι οποίοι, ωστόσο, εκφέρονται παρενθετικά ή ενθετικά (χρήση διπλής παύλας), ως προσωπικό σχόλιο ή αυτοσχόλιο.

#### 1. 1. Επιφωνηματικοί στίχοι με τη χρήση θαυμαστικού

- «—Πώς δεν γέμισαν!—/ —Πώς μου ξέφυγαν!— » (σ. 58)
- «Η Άννα εκπλήσσεται:/ Α!» (σ. 107)
- «“Τώρα θα χάσουμε/ Τ' ωραίο πανηγύρι/ Την τρυφερή τροφή!”» (σ. 157)
- «Το Α!/ της έκπληξης, που έγινε η πηγή» (σ. 158)
- «— Τι πονεμένη, Θεέ μου, αναλησία!» (σ. 337)
- «Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! – / Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –// Ω ά ! ω ά !/ Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !» (σ. 183)
- «—Γυναίκα όμορφη και τι ωραίο ποίημα!— » (σ. 196)
- «Αυτό στ' αλήθεια είναι κοινό!» (σ. 232)
- «Ποιος να υπέθετε/ Πως τέτοια υπέρλαμπρα υποδείγματα προγόνων θα 'βγαζαν/ Τόσο ξενέρωτα φρικιά!» (σ. 235)
- «Ακόμη δάκρυα και ποιήματα! Ε, όχι» (σ. 306)
- «(Τι εμπαιγμός! τρία ηχηρά/ φωνήεντα στο άηχα)» (σ. 328)
- «— Τι πονεμένη, Θεέ μου, αναλησία!» (σ. 337)
- «Σπουδαία μεταφορά!» (σ. 356)



## 1. 2. Επιφωνηματικοί στίχοι χωρίς τη χρήση θαυμαστικού

- «(Α τι οδυνηρή ευφροσύνη η ομορφιά/ Τι άγρια τραγωδία η τελειότητα)» (σ. 40)
- «Α, πόσο οι μέρες με βαραίνουν τις βαραίνω» (σ. 87)
- «Αλήθεια, τι άπραγοι / Τι ανεπίδεκτοι αθανασίας οι θνητοί» (σ.177)
- «Βγάζει λαρύγγι που ομιλεί. Αλίμονο» (σ. 179)
- «Απ' όλους μας τιμώνται οι πουλημένοι./ Διάβολε» (σ. 210)
- «(Και πόσο οικείο αλήθεια το αναπάντεχο)» (σ. 259)
- «(Πόσο γλυκός του στίχου αλήθεια ο ρυθμός)» (σ. 371)
- «Τι απαλή/ Τι απατηλή χρυσόσκονη αφθαρσίας/ Τι μακρινό αεράκι απ' το Αθέατο» (σ. 390)
- «(Σε τι παγόβουνες πλαγιές/ Βγάζει μια σκέψη της στιγμής./ Σε τι βελούδινους γκρεμούς/ Ο δεκαπεντασύλλαβος)» (σ. 407)
- «Τι σαρκωμένη ποίηση/ Τι θεία φαντασία τελικά» (σ. 412)
- «Τότε τι θαύμα φαντασίας/ Τι ποίηση» (σ. 413)
- «Τι αφελές/ Να προσπερνάμε ως αφελές/ Το αυτονόητο» (σ. 440)
- «Τι φρίκη» (σ. 447)

## 1. 3. Επιφωνηματικοί στίχοι με τη χρήση ένθετου και παρενθετικού λόγου

- «Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! –/ Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –// Ω ά ! ω ά !/ Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !» (σ. 183)
- «–Γυναίκα όμορφη και τι ωραίο ποίημα!– » (σ. 196)
- «(Τι εμπαιγμός! τρία ηχηρά/ φωνήεντα στο άηχα)» (σ. 328)
- «(Α τι οδυνηρή ευφροσύνη η ομορφιά/ Τι άγρια τραγωδία η τελειότητα)» (σ. 40)
- «(Και πόσο οικείο αλήθεια το αναπάντεχο)» (σ. 259)
- «(Πόσο γλυκός του στίχου αλήθεια ο ρυθμός)» (σ. 371)

- «(Σε τι παγόβουνες πλαγιές/ Βγάζει μια σκέψη της στιγμής/ Σε τι βελούδινους γκρεμούς/ Ο δεκαπεντασύλλαβος)» (σ. 407)

## 2. Η χρήση ερωτήσεων στο ποιητικό έργο. Θεματική κατάταξη

Ως εγγενές στοιχείο της ποιητικής γραφής του Αντώνη Φωστιέρη εμφανίζεται η ιδιαίτερος εκτεταμένη χρήση ερωτηματικών προτάσεων, οι οποίες σε όλες τις ποιητικές συλλογές αποτελούν σταθερό στοιχείο ύφους, το οποίο εγγράφεται, από ιδεολογική άποψη, ως μέσο εξυπηρέτησης διαρκών και αναπάντητων ερωτημάτων που συνδέονται, εν προκειμένω, και με ζητήματα που αφορούν στην ποιητική τέχνη (τι είναι ποίηση, τι είναι ποιήμα, κ.λπ.). Η κατάταξη των ερωτήσεων-ερωτημάτων που ακολουθεί σχετίζεται με το αντικείμενο της ερώτησης και όχι με το είδος. Διακρίνουμε τις παρακάτω κατηγορίες:

### 2. 1. Ερωτήσεις που σχετίζονται με την ποίηση ή το ποιήμα

- «Ποιος είπε οι εποχές περνούν οι εποχές έρχονται / Ποιος περπατάει σ' αυτό το ποιήμα ποιος το διάβασε / Και ποιος μετά από χρόνια σ' άλλη εποχή/ Ποιος/ Στην ήρεμη έρημο την άγρια έρημο / Ποιος ξέρει τώρα κάποτε πως ίσως το διαβάσει/ Ποιος» (σ. 71)
- «Τι θα πει «γλυκό»/ Και τι θα πει «θα πει»/Και τι «και τι»;/ Τι να 'ναι φως/ Τι να 'ναι σκύλος τι σκουλήκι/ τι ένα ποιήμα/ Που προχωράει με σφυρίγματα και κρότους;/ -Κι έπειτα;/ -Και λοιπόν; ( σ. 108)
- «Και τα ποιήματα/ Τ' ασημικό που δε θα το πουλήσω/ – Ποιός τ' αγοράζει; – » (σ. 110)
- «Ποιος άλλος πίστεψε ποτέ ότι τα ποιήματα/Είναι ο βόγγος του νερού που σπάει και ντρέπεται/ Ζητώντας μόνο να χαθεί σ' έν' άλλο βόγγο;» (σ. 232)
- «(Αυτή δεν είναι η νοσταλγία του παρόντος; (σ. 270), Και πώς εσύ/ Με πρωτοβάθμια σκέψη να εκπορθήσεις/ Ποιήμα; / (Ωραία ιδέα. Μπορεί να γίνει ποιήμα;» (σ. 280)

- «Τότε, πώς λέει ο Πλάτων ότι ποίηση. Είν' ακριβώς η ανάβαση/ Του ανύπαρκτου στο υπαρκτό;» (σ. 410)

## 2. 2. Ερωτήσεις για τη συγγραφή του ποιητικού λόγου

- «Αρχίζοντας ένα γραπτό τι θέλουμε; /Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;/ Ή να τον σπάσουμε;/ Να εξαπλωθεί στη φαντασία/ Και άφθαρτο/ Ν' αναδυθεί ένα σύμπαν από λέξεις; Η άμπωτη/ Ν' αφήσει πίσω της κροκάλες αισθημάτων; / Φόβους και όνειρα;» (σ. 325)
- «Αν γονατίσεις ημιστίχιο κλώνο μες στη σκέψη σου/ Μπορεί να βγει καταβολάδα; Οψόμεθα» (σ. 254)

## 2. 3. Ερωτήσεις για τα ποιητικά «υλικά»

- «Γιατί στο τύπωμα βγαίνουν οι λέξεις/ Μαύρες;/ Ποια γενετήσια κλίση αποφάσισε / Πως είναι πένθος κάθε σκέψη; Ποιο ένστικτο / Ρίχνει χαστούκι στα εύοσμα /Παιδιά της σημειολογίας /Που άφησαν /Σκανδαλωδώς να τους ξεφύγει το εμφανές;» (σ. 225)
- «Ποιό χθόνιο λαρύγγι άραγε/ Δίνει φωνή σ' ένα φωνήεν;/ Με ποιό στοιχείο αυτού του κόσμου/Συμφωνεί ένα σύμφωνο; (σ. 328)
- «Πώς θα γινότανε να χάσουν κάτι/Αν δεν το έχουν;» (σ. 334)
- «(Φοβόμουν μήπως; ή έλπιζα;) / Την κρούστα / Ενός χαρτιού; / Ή μήπως πάλι, σκέφτομαι,/Πάει απρόβλεπτα βαθιά/Τόσο βαθιά/ Ώς την άβυσσο /– Την άλλη εκείνη άβυσσο,/Των αιωνίων πραγμάτων – /Και συναντάει εκεί /Τις ίδιες πάντα πυρωμένες σκέψεις/Τα έμμονα αισθήματα/Τα ερεβώδη σύμβολα/Μιας μητρικής/Ακατανόητης γλώσσας;» (σ. 350)
- «Σπουδαία μεταφορά!/ Σπουδαία;» (σ. 356)
- «Τι άραγε/ Μοιάζει κοντύτερα σ' ένα νεφρό;/ Το πάγκρεας; Το νέφος; Ο αφρός;» (σ. 284)

- «(Ποια σκέψη μπόρεσε ποτέ / Να ξεδιαλύνει / Ός το μεδούλι του / Ένα σίχο; / Ποιο αίσθημα/ Να ξεκλειδώσει επάξια/ Μια λέξη;/ Ακούω στο στήθος σου, Ριπές δευτερολέπτων; / Μήπως θέλω να πει;/ Το πνεύμα ενδίδει αδιάντροπα / Στα θέλγητρα της ύλης;» ( σ. 422)
- «Χωρίς τα θήτα και τα νι τους πώς ν' ανθίσουνε» (σ.183)
- «Τι θέλω εγώ σ' αυτό το αέρινο άπειρο/Τι θέλω εδώ χωρίς τη γλώσσα μου (σ. 52)
- «Κανείς δε ρώτησε ποτέ “Ποιος θα ξυπνήσω χθες” ή/ “Σάρκα ποιος ξεκόλλησε πουκάμισο του ονόματός του”» (σ. 184)
- «Πόσο αόριστος / Μπορεί να είναι πράγματι ο Αόριστος / Όταν με τόση ακρίβεια / Σφραγίζει οριστικά / Τα περασμένα;» (σ. 436)
- «(Ποιος είπε/ Απέσβετο;)» (σ. 374)

#### 2. 4. Ερωτήσεις για τον συγγραφικό εαυτό

«Όμως εγώ;» (σ. 43) ή ή «Πώς θα μιλήσω ανύπαρκτος στο ανύπαρκτο φεγγάρι» (σ. 53) ή «Εγώ είμ' αυτός;» (σ. 314)

#### Ερωτήσεις για τον αναγνώστη ή για άλλους ποιητές

- «—Έτσι δε μιλαγαν αυτοί οι ανεκδιήγητοι;» (σ. 181)
- «Νυστέρι; Ξίφος; Κεραυνός; / Εσύ κεντάς μεταφορές, σαν τους ποιητές;» (σ. 337)
- «Τι θέλουν και μιλάνε οι νεότεροι;/Να πούνε τι;/ Για τη ζωή τον θάνατο την αδικία τον έρωτα;» (σ. 409)
- «Γιατί ν' ανθίσεις, σ' ένα παρτέρι/ Μ' άλλα νηπενθή;».(σ. 446)
- «Τι άπληστοι/ Σταθήκαμε σ' αλήθεια τι άσωτοι/ Μεσ στη φιλαργυρία μας. Ποιος θα πιστέψει άραγε/ Πως σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί» (σ. 177)

## 2. 5. Οντολογικά ερωτήματα

- «Κι ίσως – γιατί όχι; – απ’ τη βαθιά ψυχή μου./ Στον άλλο ωκεανό που δεν τον ξέρουμε;» (σ. 95)
- «Τι άραγε/ Να είναι αυτό που δεν υπήρχε πριν, και τώρα υπάρχει;/ Πώς θα ’ταν δυνατόν; Κι αν θέτε αλλιώς;/ πού ακούστηκε/ Να πέθανε κανένας ζωντανός;» (σ. 234)
- «Ο αληθινός πυρήνας / Όλων των νοημάτων;» (σ. 403)
- «Όμορφος κόσμος./ Όμορφος;» (σ. 440)

## 3. Ο διασταγμός και η αμφιβολία. Το σχήμα της *επιδιόρθωσης*

Ο διασταγμός αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της ποιητικής τεχνολογίας του Αντώνη Φωστιέρη, ένα στοιχείο «ακροβασίας» ανάμεσα σε δύο έννοιες ή και περισσότερες. Ενδοκειμενικά, η έννοια του διασταγμού, της αμφιβολίας και της αβεβαιότητας ή της διστακτικής μετακίνησης προς τη μία ή την άλλη έννοια λαμβάνει τη μορφή του ρητορικού σχήματος της *επιδιόρθωσης* ή *επανόρθωσης*.<sup>940</sup>

Στη ρητορική τέχνη με το σχήμα αυτό, που ανήκει στα *σχήματα διανοίας*, ο ρήτορας διορθώνει ή συμπληρώνει την έννοια μιας λέξης ή φράσης, που έχει ήδη πει, με μιαν άλλη, καταλληλότερη και ακριβέστερη. Στην αρχαία ελληνική γλώσσα η επανόρθωση ή επιδιόρθωση πραγματοποιείται συνήθως με την εισαγωγή του «μᾶλλον».<sup>941</sup> Σύμφωνα με τον Τζάρτζανο, η επιδιόρθωση, ως έκφραση μιας έννοιας ή ενός διανοήματος, εμφανίζεται όταν ο ομιλητής δεν εκφράζει ακριβώς εκείνο που έπρεπε να πει, κι έτσι επακολουθεί αμέσως άλλη σχετική έκφραση ως τροποποίηση, ως ακριβέστερη διατύπωση ή ως συμπλήρωση της πρώτης έκφρασης. Η

---

940 Στο συντακτικό του Γρηγορόπουλου και στο κεφάλαιο των σχημάτων (2004: 980-1012) συναντάμε τα παρακάτω παραδείγματα: «Θηβαῖοι κωλύσουσιν αὐτὸν δεῦρο βαδίζειν; Μὴ λίαν πικρὸν εἶπεῖν ἢ - καὶ συνεισβαλοῦσιν ἐτοίμως», ή: «Τούτων, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοίνυν τῶν ἀνεγνωσμένων ἀληθῆ μεν ἐστὶ τὰ πολλὰ, ὡς οὐκ ἔδει», ή: «Ταύτης τοίνυν τῆς οὕτως αἰσχροῦ καὶ περιβοήτου πράξεως, μᾶλλον δὲ προδοσίας».

941 Βλ. Lausberg, 1998: 347-348, Σακελλαριάδης, 2004:150, Στεργιούλης, 2017:246.

τροποποίηση αυτή εισάγεται στα νέα ελληνικά συνήθως με τις λέξεις «ή», «μάλλον», ή τις φράσεις, «ή καλύτερα», «ή ακριβέστερα».<sup>942</sup>

Η ανάδειξη του διστακτικού ή επανορθωτικού λόγου στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη εμφανίζεται ως συχνό στοιχείο του ποιητικού φορμαλισμού απομακρύνοντας το περιεχόμενο του ποιητικού λόγου από δογματικές διατυπώσεις (ή ρητορείες), ενώ λειτουργεί και ως στοιχείο κατάφασης στην άλλη όψη των πραγμάτων, ιδεολογικό στοιχείο που εμφανίζεται σε αρκετά ποιήματα ποιητικής. Από την αποδελτίωση του υλικού, υιοθετήθηκε η κατάταξη των περιπτώσεων χρήσης του σχήματος σε τέσσερις επιμέρους υποκατηγορίες (σε σχέση με τον τρόπο εκφοράς), τις οποίες και παραθέτουμε.

### 3. 1. Επιδιόρθωση μέσω διάζευξης

- «Είμ' ένας ούριος άνεμος λοιπόν κι ένα καράβι/ Κι ίσως μια ύπαρξη προτού να υπάρξει/ Μπορεί κι η νεκρική πομπή μιας ύπαρξης/ Ή ένα μισοτελειωμένο ποίημα/ Που αδιαφορεί για το ταξίδι του στο μέλλον»
- «Μια νύχτα κατεβαίνει απ' τα μαλλιά σου/ –Ή να 'ναι η νύχτα που τινάζει τα μαλλιά της/ Μπρος στον αστραφτερό καθρέφτη του άδειου της/ Τη σκονισμένη τζαμαρία του σκοταδιού της;»
- «Αυτές οι λέξεις σκάσανε σα ρόδι/ Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται./ Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων/ Ή –πιο σωστά– σαν ποίημα/ Στον ουρανό της μοναξιάς των συνανθρώπων»
- «Κοίτα παντού –/ Και κοίτα εμένα: Σου μιλώ/ Μ' ακαριαίες πράξεις/ Ποιος ξέρει αλήθεια αν είμ' εγώ/ Εσύ αυτός ή ένα έρμαιο ποίημα/ Που θέλει η μοίρα του να ταξιδέψει μόνο – »
- «[...]. Όμως τα ποιήματα/ Δεν επαιτούν τον έπαινο/ Ούτε τη στάλα το μελάνι από τον κάλαμο/ Του κάθε κριτικού. Διψούν μια θύελλα βρυχηθμών/ Μια λαοθάλασσα/ Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων/ Ή να σφυρίζει έστω/ Μια γελοία παρήχηση (σαν την πιο πάνω)»

---

942 Βλ. Τζάρτζανος, 1989:302.

- «Αρχίζοντας ένα γραπτό τι θέλουμε;/ Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;/ Ή να τον σπάσουμε;»
- «Ή μήπως πάλι, σκέφτομαι,/ Πάει απρόβλεπτα βαθιά/ Τόσο βαθιά/ Ώς την άβυσσο / –Την άλλη εκείνη άβυσσο, / Των αιωνίων πραγμάτων– »
- «Να το διαβάσει πάλι σιωπηλά/ Χαρίζοντας / Φιλί μιας δεύτερης ζωής/ Στις τυπωμένες λέξεις –/ Ή ανάβοντας/ Σαν τεθλιμμένος έστω συγγενής/ Κεράκι ενθύμησης/ Στο μυστικό/ Μνημόσυνο/ Μιας γέννησης;»
- «Η χελιδόνα/ Ο λέλεκας/ Ο πελεκάνος/ Σέρνονται/ Ή με κοντά πηδηματάκια/ Χώνουνε/ Το ράμφος τους/ Το ρύγχος τους/ Στο χώμα/ Ψάχνοντας/ Σαν τρελαμένα/ Μήπως βρουν/ Το φι/ Το ταυ/ Το ρω»
- «Ένα μάτι/ Διαβάζει εσένα / Που διαβάζοντας τις λέξεις/ Μ' άγραφες λέξεις γράφεις ένα ποίημα/ –Μες στο μυαλό σου γράφεις ένα ποίημα–// Γράφεις αυτό/ Ή/ Ένα ποίημα/ Σαν κι αυτό»
- «Ποιο μπορεί να 'ταν το κρυμμένο νόημα/ Του ακέραιου πυρήνα –/ Ή μήπως η έκρηξη/ Να 'ταν εκείνη/ Μόνη απ' την αρχή/ Ο αληθινός πυρήνας/ Όλων των νοημάτων;»
- «Το αναφέρω εδώ με πάσαν επιφύλαξιν –/ Μη θεωρηθώ/ Κάνας λειψός αλαφροΐσκιωτος/ Ή (λέξη ωραία μα πολύ ποιητική)/ Νεραϊδοπαρμένος»

### 3. 2. Επιδιόρθωση με τη χρήση άρνησης

- «Κάποτε/ τον γνώρισα/ στο δρόμο/ Αλλά:/ Δεν είναι αυτός/ Ένα παιδί μακριά μαλλιά /και γένια και/ Καθώς γελάει τρομάζω/ Γέλασα/ Δεν τον ξανάδα πια/ Δεν είναι»
- «Έλα τώρα λοιπόν/ Καβαλάρης σε σύννεφο έλα/ Καυτηρίασε τούτη τη μήτρα/ Καυτηρίασε αυτή την κοιλιά/ Όχι θάνατος όχι/ Η αντίστροφη να 'σαι ζωή/ Ούτε η ποίηση να 'σαι/ Ούτε ούτε», ή: «Όχι θάνατος όχι/ Ένας πριν θριαμβευτής ένα πείραμα ένας/ Κανένας/ Όχι ποίημα όχι/ Βιβλίο ψωμί επανάσταση όχι –»

- «Έτσι πίστευα.// Όμως, εντέλει, όχι./ Σαν να μην έγινε ποτέ –/ Σαν να μην ήταν η άβυσσος/ Σαν να μη στοίχισε σταγόνα αίμα./ Υπερμνήμων λήθη που όρμησε/ Σφούγγισε αμίλητη/ Από παντού/ Και τα ελάχιστα ίχνη»

### 3. 3. Επιδιόρθωση με τη χρήση ερωτηματικής πρότασης

- «Και τα ποιήματα/ Τ' ασημικό που δεν θα το πουλήσω/ –Ποιός τ' αγοράζει;–»
- «Αν γονατίσεις ημισίχιο κλώνο μες στη σκέψη σου/ Μπορεί να βγει καταβολάδα; Οψόμεθα»
- «Και συναντάει εκεί / Τις ίδιες πάντα πυρωμένες σκέψεις/ Τα έμμονα αισθήματα/ Τα ερεβώδη σύμβολα/ Μιας μητρικής/ Ακατανόητης γλώσσας;/ Τι να πιστέψω»
- «Σπουδαία μεταφορά!/ Σπουδαία; Κατάπτυστη»
- «Ποιο μπορεί να 'ταν το κρυμμένο νόημα/ Του ακέραιου πυρήνα –/Ή μήπως η έκρηξη/ Να 'ταν εκείνη/ Μόνη απ' την αρχή/ Ο αληθινός πυρήνας/ Όλων των νοημάτων;»
- «Μήπως θέλει να πω:/ Ακούω στο στήθος σου/ Ριπές δευτερολέπτων;// Μήπως θέλω να πει:/ Το πνεύμα ενδίδει αδιάντροπα/ Στα θέλγητρα της ύλης;// Δεν ξέρω/ Ξέρω τι σημαίνει/ Αλλά το λέω:»

### 3. 4. Επιδιόρθωση με τη χρήση ένθετου ή παρενθετικού λόγου

- «Το αναφέρω εδώ με πάσαν επιφύλαξιν – / Μη θεωρηθώ/ Κάνας λειψός αλαφροϊσκιωτος/ Ή (λέξη ωραία μα πολύ ποιητική)/ Νεραϊδοπαρμένος»
- «Το μόνο που με ανησυχεί/ (Καθόλου δεν με ανησυχεί, αστειεύομαι)/ Είναι που απ' όσα έγραψα/ Από εκεί μονάχα θα με νιώσουν./ Στίχος γνωστός, καβαφικός. Και αξίωμα.»
- «Σήμερα, 22 Μαρτίου 2012,/ Που αυτό το ποίημα πάει να γεννηθεί/ –Και πριν ακόμα γεννηθεί–/ Αναρωτιέμαι: άραγε / Σε τρεις δεκαετίες ακριβώς/ 22 Μαρτίου '42 ανήμερα/ –Το ποίημα θα 'ναι τότε ορφανό/ Και κουρασμένο–, άραγε/ Θα υπάρξει κάποιος επιζών που θα σκεφτεί/ Μια τόσο ασήμαντη επέτειο και θ' ανοίξει/ Ετούτη τη σελίδα που διαβάσετε»



- «Επίμονος ο ήλιος επανέρχεται/ Κάθε αυγή/ Που αυγή δεν είναι. (Η άκουσες ποτέ/ Σ' άλλον πλανήτη να χτυπούν μεσάνυχτα/ Κοκόρια να λαλούν στο σύμπαν ξημερώματα;)/ Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση»
- «Το ξαναλέω συλλαβιστά/ Να δω αν αντέχει/ (Μήπως η αλήθεια του ρυθμού/ Κλωσάει μιαν άλλη αλήθεια):»

## Ενδέκατο Κεφάλαιο: Παρήχηση και ομοιοκαταληξία

«[...]Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων

Ή να σφυρίζει έστω

Μια γελοία παρήχηση (σαν την πιο πάνω)»

## 1. Η Παρήχηση

Η μελέτη των χαρακτηριστικών του ποιητικού λόγου αποτελεί μια σταδιακή διαδικασία γνωριμίας των δομών του αντικειμένου, οι οποίες μπορούν να ελεγχθούν μέσω της ανάλυσης των διάφορων στρωμάτων του καλλιτεχνήματος: το στρώμα των ήχων, του ρυθμού και του μέτρου ή των μονάδων νοήματος που καθορίζουν τη μορφική γλωσσική δομή και το ύφος ή τη μελέτης της εικόνας, της μεταφοράς αλλά και των συμβόλων που συγκροτούν τον ποιητικό «μύθο».<sup>943</sup> Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η παρήχηση, η οποία ανήκει στην κατηγορία της φωνολογικής επανάληψης, όπως και η ομοιοκαταληξία,<sup>944</sup> αποτελεί ένα *suí generis* μορφολογικό χαρακτηριστικό της ποίησης το οποίο εντάσσεται σε μια ευρύτερη παρονομαστική λειτουργία.

Η παρήχηση ως αναπόσπαστο στοιχείο του ποιητικού λόγου είναι γνωστή από τον Όμηρο: «ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω».<sup>945</sup> Ο Μπρικ, όπως αναφέρει ο Αϊχενμπάουμ, διατύπωσε την άποψη ότι «οι ήχοι και οι συνηχήσεις δεν αποτελούν ένα καθαρό ευφωνικό συμπλήρωμα, αλλά είναι το αποτέλεσμα ενός αυτόνομου ποιητικού σχεδιασμού. Η ηχητική της ποιητικής γλώσσας δεν εξαντλείται στις εξωτερικές τεχνικές της αρμονίας, αλλά αποτελεί ένα σύνθετο προϊόν της αλληλεπίδρασης των γενικών νόμων της αρμονίας. Η ομοιοκαταληξία και η παρήχηση δεν είναι παρά μια εμφανής εκδήλωση, μια ειδική περίπτωση των θεμελιωδών ευφωνικών νόμων».<sup>946</sup>

Τη συνάφεια παρήχησης-ομοιοκαταληξίας θα επισημάνει και η M.Nespor, η οποία θα εντάξει την παρήχηση στους κανόνες ταυτότητας, που καθορίζουν πότε ένα συγκεκριμένο σημείο του κειμένου μπορεί να είναι ταυτόσημο με ένα άλλο. Πιο συγκεκριμένα η Nespor ορίζει την παρήχηση ως ταυτότητα φθόγγων ή και ολόκληρων συλλαβών, κυρίως στην αρχή της λέξης (π.χ. πρίσμα-πρίζα, φλιτζάνι – φλοίσβος), η οποία διαφέρει από τη συνήχηση, καθώς η τελευταία συνίσταται στην ταυτότητα μόνο των φωνηεντικών στοιχείων, αρχίζοντας από το τελευταίο

---

943 Βλ. Wellek & Warren, 1980: 196.

944 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1991: 265.

945 *Ομήρου Οδύσσεια*, Ραψωδία π, σ. 10. Βλ και τον ορισμό του Ερμολογίου στο έργο του «Περί ιδεών» (Walz: 1968: 169).

946 Βλ. Αϊχενμπάουμ, 1995: 56.

τονιζόμενο φωνήεν (έρχομαι- δένομαι, δέντρο-δένω).<sup>947</sup> Ο Ambrams με τη σειρά του τοποθετεί την παρήχηση (Alliteration) στην κατηγορία των επαναληπτικών σχημάτων και την ορίζει ως «επανάληψη ενός ήχου σε μια ακολουθία γειτονικών λέξεων». Σε ένα δεύτερο επίπεδο οριοθέτησης τονίζει ότι η παρήχηση αφορά σε επαναλαμβανόμενους ήχους συμφώνων που βρίσκονται στην αρχή μιας λέξης ή μιας τονισμένης συλλαβής στο εσωτερικό μιας λέξης. Ο Cudon<sup>948</sup> ορίζει την παρήχηση ως το σχήμα λόγου (figure of speech) σύμφωνα με το οποίο επαναλαμβάνεται είτε το ίδιο σύμφωνο στην αρχή των λέξεων είτε οι ίδιες τονισμένες συλλαβές, ενώ κάνει λόγο και για τη φωνητική ομοιοκαταληξία (Assonance) που συνίσταται στην επανάληψη παρόμοιων ήχων φωνηέντων που βρίσκονται σε διπλανές θέσεις μέσα στη λέξη, επιλογή που χαρακτηρίζει ως τέχνασμα ευφωνίας (effect of euphony), και παραθέτει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα απόσπασμα από το ποίημα του Alfred Lord Tennyson “The Lotus-Eaters” (VIII):

The Lotos blooms below the barren peak,  
The Lotos blows by every winding creek;  
All day the wind breathes low with mellower tone;  
Thro’ every hollow cave and alley lone  
Round and round the spicy downs the yellow Lotos-dust is  
blown.

Ο Jakobson θα αναγνωρίσει την παρήχηση ως αναπόσπαστο στοιχείο του «ηχητικού ιστού» της ποίησης επισημαίνοντας την εσωτερική συνάφεια ήχου-νοήματος. Γράφει σχετικά: «[...] η ποίηση δεν είναι μόνον ο χώρος όπου ο ηχητικός συμβολισμός γίνεται αισθητός, είναι ο χώρος όπου ο εσωτερικός δεσμός ήχου νοήματος μεταβάλλεται από λανθάνοντα σε προφανή και εκδηλώνεται άμεσα, αισθητά και έντονα. Η άνω του μέσου όρου συσσώρευση φωνημάτων μιας ορισμένης τάξης ή η αντιθετική συνάθροιση δύο αντιθέτων τάξεων στον ηχητικό ιστό ενός στίχου, μιας στροφής, ενός ποιήματος ενεργεί σαν υπόγειο νοηματικό

---

947 Βλ. Nespor, 1999:260-1.

948 Cudon, 1979: 23-24.

ρεύμα. για να χρησιμοποιήσουμε τη γραφική έκφραση του Πόου. Κάθε ανάλυση του ποιητικού ηχητικού ιστού πρέπει σταθερά να λαμβάνει υπ' όψιν τη φωνολογική δομή της δεδομένης γλώσσας[...]<sup>949</sup> Στην ελληνική βιβλιογραφία η παρήχηση εντάσσεται στα σχήματα λόγου τα σχετικά με τη θέση των λέξεων<sup>950</sup> και ταυτίζεται συχνά με την παρονομασία ή το ετυμολογικό σχήμα.<sup>951</sup> Τέλος, ο Κοκόλης με τον όρο παρήχηση αναφέρεται αποκλειστικά στις επαναλήψεις συμφώνων.<sup>952</sup>

Η παρήχηση στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη αποτελεί αποφασιστικό στοιχείο ύφους, και αφορά κυρίως στην επανάληψη των υγρών συμφώνων (-λ και -ρ). Παραθέτουμε τις περιπτώσεις των παρηχήσεων που προέκυψαν από την αποδελτίωση του ερευνητικού δείγματος, ανά σύμφωνο εμφάνισης:

#### Παρήχηση του -λ-

- «Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών/ [...] Λιώνω τις λέξεις με το κουτάλι». (σ. 107)
- «Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει/ Το λυσσασμένο και το γυάλινό τους γέλιο» (σ. 110)
- «Ός την τελεία μετά τη λέξη Καληνύχτα» (σ. 121)
- «Τώρα κοιμάσαι σ' αλμυρά χαλίκια». (σ. 123)
- «Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ/ Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο». (σ. 131)
- «Μια συλλαβή πριν συλληφθεί και η λέξη» (σ. 158)
- «Και λάμπουν οι αφροί των λουλουδιών / Στα λιγωμένα πέλαγα των κήπων». (σ. 160)
- «Σημαίνει απλώς το παρελθόν του μέλλοντος/ Ή, πιο σωστά, το μέλλον ενός άλλου παρελθόντος». (σ. 177)
- «Και αλώβητος ελαύνει ο εχθρός;» (σ. 184)

---

949 Βλ. Jakobson, 2009:89.

950 Γνωστά παραδείγματα από την αρχαία ελληνική Γραμματεία: «τυφλὸς τὰ τ' ὦτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ», από Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*.

951 Βλ. Τζάρτζανος, 1989: 285.

952 Βλ. Κοκόλης, 1993: 28-31).

- «Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές/ Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα». (σ. 225)
- «Ήταν λυγμός και λόξυγγας» (σ. 226)
- «Με νύχι λέαινας/ Και βουλιμία λυγγός/ Ενός ανήλεου κυνηγιού/ την ωμή λεία» (σ. 230)
- «Περικοκλάδες λόγου. Τι όμορφα» (σ. 234)
- «Που γουργουρίζουν μες στη θαλπωρή του παλαιού» (σ. 234)
- «Όλα χιλιάδες μίλια πλάι σου» (σ. 259)
- «Τη νοσταλγία εκείνη / Τη νοστάλγησα» (σ. 271)
- «Λιώσαν οι λέξεις» (σ. 293)
- «Αναλώθηκε στη λήθη» (σ. 327)
- «Του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο» (σ. 383)
- «Ελιξήριο λέξεων» (σ. 387)
- «Γαλαξίες με λέξει» (σ. 403)
- «Μια γλώσσα ξένη όλο γυαλιά» (σ. 403)
- «Σε τι βελούδινους γκρεμούς/ Ο δεκαπεντασύλλαβος» (σ. 407)
- «Η ποίηση, λέει, γίνεται με λέξεις» (σ. 441)

### **Παρηγήσεις του -ρ**

- «Ότι ρουφάει η ζαρωμένη ρίζα τους» (σ. 57)
- «Το αόρατο δεσπόζει στο ορατό» (σ. 60)
- «Πού πάτε τρέμοντας στον κρύο βοριά» (σ. 61)
- «Κάθε πρωί το καθαρό νερό, το κρύο τον χειμώνα» (σ. 94)
- «Ναρκωτικά ναρκίσσων» (σ. 107)
- «Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων» (σ. 117)
- «Κι η βροχή θα κρατάει για πάντα για πάντα» (σ. 118)
- «Και θα κουρνιάσουν τρέμοντας» (σ. 119)
- «Να αιωρούμαι πάνω από το μαύρο» (σ. 120)
- «Τον ψηλό ουρανό – ή την πλούσια μήτρα» (σ. 122)
- «Τρυπώντας το ουράνιο περίβλημα» (σ. 129)

- «αιωρείται στον αέρα» (σ. 130)
- «Με χέρια σταυρωμένα σε παραίτηση» (σ. 148)
- «Μ' ακαριαίες πράξεις» (σ. 149)
- «Τώρα θα χάσουμε/ Τ' ωραίο πανηγύρι/ Την τρυφερή τροφή!» (σ. 157)
- «τα σκοτεινά νερά, ορυμαγδός» (σ. 158)
- «Τι ζωηρά επιχρίσματα τα χρώματα» (σ. 160)
- «Αν τύχει κάποτε το ρήμα και ωριμάσει» (σ. 160)
- «ρόγχος αρρώστου που του τρώει ο χρόνος το λαρύγγι» (σ. 180)
- «Και να την, τραβιέται η κουρτίνα του ερέβους που» (σ. 202)
- «Με μαύρο αλεύρι – αναρωτήθηκε άραγε κανείς» (σ. 225)
- «Καθώς τρυγάω γύρω τον αέρα/ Με ανάπηρα χέρια» (σ. 226)
- «Χωρίς τη χρεία του έρωτα / Χωρίς τα αχρεία εκείνα ρουλεμάν» (σ. 229)
- «Ρυτίδωνε το δέρμα του όλο ρίγη / Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων» (σ. 232)
- «Καρδιές- βραδιές/ Χέρια – μαχαίρια/ Ή του αέρα/ Τι αόρατες αορτές» (σ. 284)
- «Κρανία μέλη ωραία κορμιά/Διάσπαρτα» (σ. 286)
- «Καραμπόλα παρομοιώσεων» (σ. 300)
- «Γράφω/ Έγραψα / Έχω γράψει» (σ. 326)
- «Αφού κανένας ορισμός/ Δεν είναι οριστικός» (σ. 388)
- «Μου κόβει σύρριζα τ' αριστερό» (σ. 337)
- «Δίπλα ένα χέρι στο νερό» (σ. 337)
- «Τώρα τραβάει χορευτικά» (σ. 337)
- «Με διεύθυνση μαϊστρου, ολόκληρη/ Ορχήστρα εγχόρδων και πνευστών να υψώνεται» (σ. 356)
- «Νοερά στ' ασίγαστα νερά / Μιας Αμοργού υπαρκτής» (σ. 356)
- «Στα νερά / Του αέρα» (σ. 369)
- «Ο χρόνος : νεκρός/ Ο καθρέφτης: ψυχρός/ Ο ουρανός: νεκρός» (σ. 370)
- «Πότε στα ρεύματα του αέρα/ Πότε στα νερά» (σ. 372)
- «Το ράμφος τους/ Το ρύγχος τους» (σ. 376 )
- «Ένα ψαράκι έντρομο» (σ. 382)

- «Μεταφορές παρομοιώσεις κρέμονται» (σ. 387)
- «Αναρωτιέμαι: άραγε» (σ. 392)
- «Την υστερία της σειρήνας που παγώνει» (σ. 396)
- «Την έκρηξη του αλφαβήτου που έσπερνε/ Τα πύρινα κομμάτια/ Ενός πυρήνα νοήματος» (σ. 403)
- «Προχωράει σφυρίζοντας» (σ. 406)
- «Στριφογυρνάει μανιωδώς / Τις σφαίρες του» (σ. 406)
- «Την πρώτη στάλα της βροχής, το λιόγερμα» (σ. 409)
- «Σφραγίζει οριστικά/ Τα περασμένα;» (σ. 436)
- «Με παρρησία προσπαθεί/ Να διαψεύσει/ Οξύμωρα» (σ. 436)
- «Ρωγμή αοριστίας» (σ. 436)
- «Ίδια η σκανδάλη, της καρδιάς/ Ή του κροτάφου. Και μια / Πατρίδα ή Πρέβεζα/ Του κρότου» (σ. 446)
- «Λαμπρή κι ανύπαρκτη, όπως σε φέρνει ο χρόνος» (σ. 443)

### Παρηγήσεις του -φ

- «Τάφοι-φυτά που φυτρώνουνε μέσα μου/ Και περιμένω τον καιρό που θα καρποφορήσουν» (σ. 57)
- «Άκου βαθιά τη φωνή των φλεβών μας» (σ. 57)
- «Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση» (σ. 111)
- «Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία» (σ. 121)
- «Καθώς την άνοιξη που φουρτουιάζει η φύση» (σ. 160)
- «Μες στα φυτά της φαντασίας να ξαπλωθείς» (σ. 167)
- «Τώρα μεγάλωσα και μου 'ναι αδύνατο να φανταστώ μιαν αλφαβήτα/ Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει τα φωνήεντα» (σ. 183)
- «Και να η φωτιά το κόκκινο φυτό που ρούφηξαν ποτάμια» (σ. 202)
- «Δεν είναι ο τομογράφος στυλογράφος» (σ. 287)
- «Δίνει φωνή σ' ένα φωνήεν;/ Συμφωνεί ένα σύμφωνο;» (σ. 328)



- «Την άφατη σοφία που (σαν να 'τανε του/ Μίδα το χρυσάφι) αφήνει πάνω σου» (σ. 350)
- «Η έλαφος/ Κι ο ελέφας» (σ. 377 )
- «Στριφογυρνάει μανιωδώς / Τις σφαίρες του» (σ. 406)
- «Σαν σφύριγμα του ωκεανού/ Σαν θρόισμα φλοίσβου» (σ. 406)
- «Η λέξη: ένα φύσημα / Μια ευγενέστερη μορφή/ Του μηδενός» (σ. 441)
- «Η γύρη που αφήνουν τα φτερά» (σ. 441)

### Παρηχήσεις του -θ

- «Βαθιά τους θάβει» ( σ. 15)
- «Αυθύπαρκτη/ Απόρθητη/ Παρθένα» (σ. 159)
- «Τους θλιβερούς ανθούς των λέξεων» (σ. 160)
- «Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα/ Στα θησαυροφυλάκια του στήθους» (σ. 176)
- «Τι ανεπίδεκτοι αθανασίας οι θνητοί» (σ. 177)
- «Για τον αιώνιο θρίαμβο / Των αισθημάτων» (σ. 281)
- «Νιώθουν θλιμμένοι» (σ. 388)
- «Να ρέει όλο θυμό ποτίζοντας/ Με νόημα χωρίς νόημα και ρυθμό/ Αυτό που αθόρυβα» (σ. 327)
- «Το θα ή το να που ψιθυρίζει ο θάνατος/ Την άμμο την ξανθή και το φεγγάρι» (σ. 409)
- «Να πενθεί. (Αν πρόκειται να μαραθείς/ Γιατί ν' ανθίσεις ,σ' ένα παρτέρι/Μ' άλλα νηπενθή/ Πήρε το θάρρος» (σ. 446)

### Παρηχήσεις του -σ

- «Ποιο συρματοσκίνο μας έχει ενώσει έως θανάτου» (σ. 124)
- «Είναι μια χτισμένη σκάλα» (σ. 125)
- «Που μήτε ψίθυρο ανεμόεντα /Να ψελλίσουν» (σ. 356)

- «Στριφογυρνάει μανιωδώς / Τις σφαίρες του» (σ. 406)
- «Με παρρησία σώζοντας/ Της γλώσσας την τιμή» (σ. 437)

#### **Παρηχήσεις του -ξ**

- «Οι λέξεις μου είναι ξύλινες» (σ. 180)
- «Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς» (σ. 259)
- «Σε κάθε λέξη έναν απόμακρο εαυτό. / Έναν ξένο» (σ. 337)
- «Ελιζήριο λέξεων» (σ. 387)
- «Και ξαφνικά/ εξατμίστηκε/ σε λέξεις» (σ. 390)

#### **Παρηχήσεις του -π**

- «Εις σε προστρέχω τέχνη της ποιήσεως» (σ. 131)
- «Μ' αυτό το ποίημα παίζουμε απόψε/ Σας το πετάω και το πετάτε πίσω» (σ. 128)
- «Μια υπόνοια παρόντος» (σ. 177)
- «Πώς τα πτερόεντα πετούν κουρνιάζουνε» (σ. 313)
- «Του περιβάλλοντος, της εποχής. Πράξεις» (σ. 315)
- «Ποτάμι πόθου» (σ. 372)
- «Πιέτε πάντες» (σ. 375)
- «Πραγματική πραγματικότητα» (σ. 431)
- «Κρουνούς ποτάμια πίδακες/ Το ανύπαρκτο αίμα» (σ. 444)

#### **Παρηχήσεις του -δ**

- «Αντίθετη στο δέρμα μου η ασπράδα του» (σ. 159)
- «Στο δόγμα της δημιουργίας. Έρημο δέντρο, μη ποιούν» (σ. 226)
- «Παλιούς δαιδάλεους δρόμους» (σ. 374)
- «Που του δάνεισε η δειλία» (σ. 446)

## 2. Η ομοιοκαταληξία-Ομοιοκατάληκτα ποιήματα

### 1. 1. Θεωρητικά προλεγόμενα

Σύμφωνα με τον Jakobson, η ομοιοκαταληξία (ή ρίμα) συνδέεται με την ποιητική λειτουργία (poetry function), αφορά στη διαδικασία επιλογής των λέξεων από τον παραδειγματικό στον συνταγματικό άξονα και στηρίζεται, σε επίπεδο φωνολογικό, στη σχέση της ομοιότητας.<sup>953</sup> Η χρήση της ομοιοκαταληξίας στον ποιητικό λόγο υπερβαίνει την απλή παράθεση (contiguity) των όμοιων<sup>954</sup> και ανάγεται σε καθοριστικό συστατικό της πρότασης (στον ποιητικό λόγο του στίχου), διαδραματίζοντας σημαίνοντα ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους του λογοτεχνικού κειμένου, ενώ ο μηχανισμός επιλογής και συζεύξεως των στοιχείων υπηρετεί την πρόθεση του ποιητή να υπερβεί τις καθιερωμένες, στα διάφορα επίπεδα, γλωσσικές συμβάσεις, να ξεπεράσει τους παραδεδομένους «γλωσσικούς φραγμούς», εκμεταλλευόμενος ωστόσο τα όρια της γλώσσας.<sup>955</sup>

Η ομοιοκαταληξία είναι βασικό μορφολογικό χαρακτηριστικό γνώρισμα μεγάλου μέρους της παραδοσιακής ποίησης, ενώ στην εποχή του ελεύθερου στίχου, αν και περιορίστηκε σημαντικά, δεν έπαψε να υπάρχει εντελώς, αλλά χρησιμοποιείται σποραδικά, σύμφωνα με τους όρους που επιλέγει ο κάθε ποιητής. Παράλληλα, το γεγονός της αποδέσμευσης από τις συμβάσεις της αυστηρής έμμετρης ποίησης συνέβαλε στην αύξηση των ρυθμικών και των εκφραστικών δυνατοτήτων της ομοιοκαταληξίας.<sup>956</sup> Ο Τ.Σ. Έλιοτ, αναφερόμενος στην κατάργηση της ομοιοκαταληξίας διατυπώνει την άποψη ότι η απόρριψή της δεν αποτελεί φυγή προς την ευκολία, αλλά, αντιθέτως, επιβάλλει μια μεγαλύτερη δοκιμασία στη γλώσσα: «Όταν η καθησυχαστική ηχώ της ομοιοκαταληξίας εκλείπει, η επιτυχία ή αποτυχία στην επιλογή των λέξεων, στη δομή της πρότασης, στη διάταξη του λόγου, γίνεται αμέσως πιο αισθητή. Όταν εκλείπει η ομοιοκαταληξία, πολλή αιθέρια μουσική ακούγεται ξαφνικά από τη λέξη, μια μουσική που ως τότε τιτίβιζε

---

953 Jakobson, 2009: 92.

954 Jakobson, ό.π..

955 Μπαμπινιώτης, 1991: 174.

956 Γαραντούδης, 2007: 1624.

απαρατήρητη στο αναπεπταμένο πεδίο του πεζού λόγου. Και αν απαγορευτεί η ομοιοκαταληξία, πολλοί βασιλιάδες θα μείνουν χωρίς γένια».<sup>957</sup>

Οφείλουμε να παραθέσουμε, ως σημαντική, και την άποψη του Κοκόλη,<sup>958</sup> ο οποίος επισημαίνει ότι η ομοιοκαταληξία αποτελεί ηχητικό φαινόμενο, που για να υπάρξει χρειάζεται τουλάχιστον δύο στίχους (το αντίθετο δεν ισχύει). Ο Κοκόλης διευκρινίζει ότι ο ποιητικός λόγος, από πολύ παλιά έως σήμερα, χρειάστηκε τη βοήθεια της ρίμας, ενώ η ποίηση, παράλληλα προς τον ρυθμό, είχε, σε φωνητικό επίπεδο, ως σταθερό της συστατικό όχι την ομοιοκαταληξία, αλλά το ευρύτερο φαινόμενο της επανάληψης ήχων. Στην περίπτωση της ομοιοκαταληξίας αυτό που ομοιοκαταληκτεί είναι οι στίχοι και όχι οι λέξεις, ενδέχεται, ωστόσο, η ομοιοκαταληξία να εμπλέκει όχι μόνο το τελικό τμήμα των λέξεων αλλά μία ή και περισσότερες λέξεις ή τμήματα λέξεων.<sup>959</sup>

## 1. 2. Η χρήση της ομοιοκαταληξίας στα ποιήματα ποιητικής

Εν προκειμένω, στο ποιητικό έργο του Αντώνη Φωσιέρη και ειδικότερα στα ποιήματα ποιητικής, ορίζουμε ως ομοιοκατάληκτα εκείνα τα οποία έχουν συντεθεί με τη χρήση ομοιοκαταληξίας (είτε η τεχνική αυτή εφαρμόζεται σε ολόκληρο το ποίημα είτε μερικώς σε στροφές του ποιήματος ή σε μεμονωμένους στίχους). Συχνά η τεχνική αυτή λαμβάνει μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά με την έννοια της «μίξης και της συνύπαρξης της παραδοσιακής φόρμας με την πρωτοπορία»,<sup>960</sup> ενώ η πολλαπλότητα των μορφών της ομοιοκαταληξίας που παρατηρείται στο ποιητικό έργο (εσωτερική ομοιοκαταληξία, ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό, ομοιοκαταληξία και ομοιοτέλετο, ομοιοκαταληξία με προσθήκη, ομοιοκατάληκτες ρίμες σε απόσταση, ομοιοκαταληξία-ηχώ και άλλες μορφές «αναδυτικής-αποκαλυπτικής» ομοιοκαταληξίας), επιτρέπει την διαπίστωση της εκλεκτικής χρήσης που ξεφεύγει από τα συνήθη, ενώ συμπληρώνεται από ποικίλες μορφές ομοηχίας (ολική ομοηχία,

---

957 Έλιοτ, 2012: 24.

958 Κοκόλης, 1993: 51-52.

959 Κοκόλης, 1993: 22.

960 Παρίσης, 2007: 1401-1402, Abrams, 2005: 274-275, Βαγενάς, 2002: 83-85, Τζιόβας, 1987: 289-291.

ετυμολογική ή μη ετυμολογική, χρήση παρωνύμων) αλλά και από λοιπά σχήματα λέξεως (πολύπτωτο ή ετυμολογικό σχήμα).

### 1. 3. Οι αντιλήψεις του ποιητή περί ομοιοκαταληξίας

Ο Αντώνης Φωστιέρης, παρά το γεγονός ότι ξεκίνησε την ποιητική του πορεία γράφοντας με μέτρο και ομοιοκαταληξία (αρκετά ποιήματα παραδοσιακής φόρμας περιέχονται στη συλλογή *Το Μεγάλο Ταξίδι* του 1971), γρήγορα η θητεία του σε αυτή τη φόρμα εγκαταλείφθηκε. Στο ώριμο ποιητικό του έργο η ρυθμοτονική οργάνωση του κειμένου στηρίζεται κυρίως στον εσωτερικό ρυθμό, στην παρήχηση και στην ομοηχία (στις διάφορες μορφές της), ενώ η στροφή προς τον ελεύθερο στίχο<sup>961</sup> αποτελεί συνειδητή μετακίνηση ή «μετάλλαξη» που είχε προαποφασιστεί, αν λάβει κανείς υπόψη του και τον τίτλο της νεανικής του συλλογής (την οποία εν συνεχεία απέσυρε) *Στροφές και Μεταλλάξεις*, ως ενσυνείδητη προσήμανση και πρόθεση του ποιητή να μεταβεί σε ένα νέο ποιητικό τοπίο αποτινάσσοντας τις δεσμεύσεις που καθόρισαν τα πρώτα του ποιήματα. Η κριτική έχει επισημάνει ότι ο Φωστιέρης ακολούθησε μια μεταμοντέρνα τεχνική στη χρήση της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου (έναν μεταμοντερνισμό «avant la lettre»),<sup>962</sup> ενώ σημαντική κρίνεται και η άποψη του Φραγκόπουλου,<sup>963</sup> ο οποίος υποστήριξε κατ' επανάληψη ότι η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη αποτελεί την «πρώτη μεγάλη μεταμοντερνιστική ποίηση στην Ελλάδα».

Η εγκατάλειψη της ομοιοκαταληξίας από τον ποιητή συνοδεύτηκε και από την «καταγγελία» της (ίσως και την παρώδησή της), όπως συνάγεται από το ομώνυμο ποίημα, το πρώτο ποίημα της συλλογής *Πολύτιμη Λήθη* (2003). Εδώ, ο αμφίσημος τίτλος «Ομοιοκαταληξία» ευαγγελίζεται ένα αυστηρό φορμαλιστικό πλαίσιο, για να λειτουργήσει ωστόσο φενακιστικά, καθώς ο αναγνώστης αναμένει

---

961 Κατά τον M.H Abrams (2005: 118), «[ο ελεύθερος στίχος] τυπώνεται σε σύντομες, μεμονωμένες αράδες, και όχι σε συνεχή πεζό λόγο, διαφέρει όμως από τον παραδοσιακό στίχο επειδή το ρυθμικό του σχήμα δεν υπακούει σε μια κανονική μετρική μορφή — δηλαδή, δεν οργανώνεται σε μετρικούς πόδες ή σε επαναλαμβανόμενες συλλαβικές ενότητες με ισχυρότερους και ασθενέστερους τονισμούς. [...] Οι περισσότεροι ελεύθεροι στίχοι περιλαμβάνουν επίσης αράδες ακανόνιστου μήκους, που είτε δεν έχουν καθόλου ομοιοκαταληξία είτε την εφαρμόζουν μόνο σποραδικά».

962 Loulakaki-Moore, 2013

963 Φραγκόπουλος, 1988.

ότι εντός του ποιητικού κειμένου ο ποιητής θα καταθέσει την άποψή του για την τεχνική της ομοιοκαταληξίας ή ότι οι σίχοι του ποιήματος θα είναι ομοιοκατάληκτοι. Ωστόσο, από τους πρώτους σίχους η εντύπωση αυτή αίρεται. Στο ποίημα δεν υπάρχει πουθενά ομοιοκαταληξία ούτε γίνεται λόγος γι' αυτήν, καθώς οκτώ δευτερεύουσες αναφορικές προτάσεις παρατίθενται παρατακτικά στο κείμενο και, μολονότι ο αναγνώστης αναμένει όλες οι προτάσεις να «καταλήξουν» σε μια κοινή κύρια πρόταση, αυτή απουσιάζει πλήρως. Τελικά οι προτάσεις καταλήγουν σε συντακτικό κενό,<sup>964</sup> ενώ η «ομοιοκαταληξία» αναφέρεται στην, κατά κυριολεξίαν, *όμοια κατάληξη των όντων*, δηλαδή στον θάνατο. Εντούτοις, αξίζει στο ποίημα να προσεχθεί η ρυθμική του επένδυση, ο ρυθμός που δίνουν τα έξι ομοιοκάταρκα αλλά και η συστηματική χρήση του ομοιοτέλετου, που εδώ εντοπίζεται σε επίπεδο καταλήξεων των τελευταίων λέξεων των σίχων (η κατάληξη -αν επτά φορές), συμπληρώνεται δε από την παρουσία του ετυμολογικού σχήματος («φόβο»-«φοβηθούν»):

Και όσοι μίλησαν και όσοι σώπασαν  
Και όσοι ανέβηκαν στο πιο ψηλό κλαδί  
Και όσοι αφέθηκαν  
Και όσοι ανοίξαν την καρδιά τους και όσοι έριξαν  
Μέσα στη στέρνα της χαλίκια ώσπου τη στέρεψαν  
Και όσοι χύσανε ποτάμια και όσοι έστρωσαν  
Κάτω απ' τον ίσκιο του εαυτού τους και ονειρεύτηκαν  
Και όσοι μπήκαν στα βιβλία και όσοι σκόρπισαν  
Χωρίς φειδώ χωρίς την έγνοια τού επερχόμενου  
Χωρίς τον φόβο πως μπορεί να φοβηθούν.

(ΓΛ-Α 277)

Παράλληλα με την διαφαινόμενη, μέσω του παραπάνω ποιήματος, αντίληψη για την ομοιοκαταληξία, στο ποίημα ποιητικής «Μεταποίηση» εγγράφεται και η στάση του ποιητή για τον «νεοφορμαλισμό», την επιστροφή δηλαδή στην

---

964 Μακρίδου, 2021ε: 80-81.

παραδοσιακή τεχνική της ομοιοκαταληξίας, την οποία ακολούθησαν αρκετοί ομότεχνοί του, και την οποία φαίνεται να θεωρεί καινοτομία κατά βάθος οπισθοδρομική («Τι όμορφα/ Που γουργουρίζουν μες στη θαλπωρή του παλαιού/ Οι καινοτόμοι»). Στη «Μεταποίηση», εικονοποιητικά και μεταφορικά, η προσπάθεια αναβίωσης του παλιού ομοιάζεται με το χύσιμο του παλιού κρασιού σε καινούργια ασκιά (έκδηλη εδώ η ειρωνεία και ο σαρκασμός):

Και ανθίζουνε

Τα στόματα των νέων. Που χύνουνε

Αβέρτα το παλιό κρασί

Σε ασκιά καινούργια. Επιμελώς μπλαζέ

(ΣΑΠ-Α 234)

Σε συνέντευξή του ο ποιητής θα δηλώσει για το πέρασμά του από την ομοιοκαταληξία στον ελεύθερο στίχο:

Η αίσθηση του ρυθμού, που είχα αφομοιώσει μέσω του μέτρου, και το πρόταγμα της ηχητικής αρμογής των λέξεων, που είχα διδαχτεί από τη ρίμα, βοήθησαν αποφασιστικά τα νέα μου βήματα. Ο Πικάσο στα νεανικά του έργα υπήρξε εξαιρετικός τεχνίτης της κλασικής ζωγραφικής, πολύ πριν σπάσει τις φόρμες για να τις ανασυνθέσει ελεύθερα με τον κυβισμό. Το ίδιο και ο Μπρακ. Για να μη θυμίσω ότι στα παλαιότερα εργαστήρια οι μαθητευόμενοι ζωγράφοι ξεκινούσαν σκουπίζοντας τον χώρο, πλένοντας τα πινέλα και ανακατεύοντας τις σκόνες των χρωμάτων, προκειμένου να μάθουν την Τέχνη *ab ovo*, από τα αρχικά της στάδια».<sup>965</sup>

#### 1. 4. Οι ομοιοκατάληκτοι «σύντροφοι»

---

965 Φωστιέρης, 2023.

Για τον R. Jakobson ο στίχος είναι πρωτίστως ένα επαναλαμβανόμενο «ηχητικό σήμα» που συνδέεται με άλλες ποιητικές συμβάσεις, όπως είναι το μέτρο, η παρήχηση και η ομοιοκαταληξία, η οποία, μολονότι βασίζεται, εξ ορισμού, στην κανονική επανάληψη ισοδύναμων φωνημάτων ή φωνηματικών μονάδων, θα ήταν επισφαλής υπεραπλούστευση να αντιμετωπίζεται μόνον από την πλευρά του ήχου. Για τον R. Jakobson η ομοιοκαταληξία συνεπάγεται κατ' ανάγκην μια σημασιολογική σχέση μεταξύ των ομοιοκατάληκτων μονάδων (των ομοιοκατάληκτων συντρόφων, «rhyme-fellows» σύμφωνα με τον Χόπκινς).<sup>966</sup>

Η άποψη αυτή του Jakobson βρίσκει ελάχιστες εφαρμογές στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη. Έτσι, π.χ., από τη συλλογή *Το Μεγάλο Ταξίδι* το ποίημα «Καλόν εντάφιον η Ποίηση», το οποίο παρατίθεται ως πρώτο της συλλογής στα *Άπαντα*, και σε σχέση με την παραπάνω θεωρητική τοποθέτηση του Jakobson, η ηχητική ομοιότητα, στην οποία στηρίζεται η χρήση της ομοιοκαταληξίας, ανιχνεύεται στο ποίημα σε δέκα ζεύγη ομοιοκατάληκτων στίχων που βρίσκονται σε ηχητική και νοηματική σύζευξη. Χωρίς αμφιβολία, στο ποίημα αυτό ο Φωστιέρης οικειώνεται τον τυποποιημένο λόγο της παράδοσης (από την οποία σύντομα θα πάρει ασφαλείς αποστάσεις) και οι εν μέρει ομωνυμικές ρίμες μοιάζει να συνδέονται, έστω χαλαρά, μεταξύ τους αποδίδοντας η μια στην άλλη κάποια ιδιότητα: η «κηδεία» είναι «κρύα» ως διαδικασία (με την έννοια της ψυχικής οδύνης), ομοίως και η επιτύμβια «Ιστορία», καθώς αφορά κάτι το τετελεσμένο και μη αναστρέψιμο (μετωνυμία της ταφόπλακας), η «μουσική» είναι «μυθική», η νεκρική «πομπή» που εξεικονίζεται στο ποίημα προϋποθέτει τη «σιωπή» των συμμετεχόντων, οι «ελπίδες» συνδέονται με τις ασύνορες «πατρίδες», η «ζωή» κρύβει μέσα της την «ορμή», ενώ στο τελευταίο ζεύγος η νοηματική σύζευξη είναι διαφορετική, καθώς οι ρίμες-λέξεις συνδέονται με τη σχέση αιτίας-αποτελέσματος («τυλίξουν»-«πνίξουν»).

Η μορφική διάρθρωση του ποιήματος υπηρετεί την ανάδειξη του νοηματικού πυρήνα: η ποίηση είναι «Καλόν εντάφιον», τροποποίηση<sup>967</sup> της γνωστής ιστορικής φράσης «Καλόν εντάφιον η βασιλεία» ή ακριβέστερα «ώς καλόν

---

966 Jakobson, 2009: 81. Ως παράδειγμα ηχητικής και νοηματικής σύγκλισης ο Jakobson παραθέτει την τετραπλή ρίμα του Χόπκινς «Kind» και «mind», τα οποία συντάσσονται με το επίθετο «blind» και το ρήμα «find», και αναζητά τη σημασιολογική συγγένεια μεταξύ ομοιοκατάληκτων λεκτικών μονάδων, όπως στις λέξεις «dove»-«love», «Light»-«bright», «place»-«space», «name»-«fame».

967 Νάκας, 2014: 386, Αργυροπούλου, 2003: 395.



έντάφιον ή βασιλεία έστί», φράση, που σύμφωνα με τον ιστορικό Προκόπιο, είτε η αυτοκράτειρα Θεοδώρα στον Ιουστινιανό, όταν εκείνος θέλησε να εγκαταλείψει την εξουσία λόγω της Στάσης του Νίκα. Η τροποποίηση εδώ προκαλεί διακοπή, λεκτικό αιφνιδιασμό και εν συνεχεία επανασύνδεση με τη γνωστή φράση, καθώς με τη μεταβολή του ουσιαστικού *βασιλεία* και την υποκατάστασή του από το ουσιαστικό *Ποίηση* ενθαρρύνεται ως ερμηνευτική προσέγγιση η άποψη ότι είναι ωραίο να πεθαίνει κανείς ως ποιητής, γιατί η ποίηση εξασφαλίζει στους ποιητές («Στους προσφιλείς νεκρούς») μεταθανάτιες τιμές («λαμπρή κηδεία»). Συνεπώς, ο τίτλος του ποιήματος όχι μόνο εικονοποιεί μια κηδεία («έντάφιον»), αλλά κοινοποιεί ταυτόχρονα μια ιδεολογική στάση, οιονεί ανταποδοτική («Καλόν»). Θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί ότι ο ποιητής, στο ξεκίνημα της συγγραφικής του πορείας (μόλις στα δεκαοκτώ του χρόνια), ατενίζει τον θάνατο με νηφαλιότητα που αρμόζει σε υπερήλικα. Ο Θ. Πυλαρινός θα γράψει σχετικά: «“Καλόν εντάφιον η Ποίηση” υποστηρίζει, εύλογα, ο ποιητής στο πρώτο από τα ποιήματα του τόμου. Σάβανο, που “τυλίγει” τον νεκρό στον τάφο. Είναι η παρηγοριά κατά της ματαιότητας, η οποία δεν λύνει ουσιαστικά κανένα υπαρξιακό μας πρόβλημα, απλώς το μεταθέτει. Αθανατίζει τον άνθρωπο σε μια προσπάθεια να τον διασώσει, καίτοι νεκρό, με τον τρόπο που ο Σιμωνίδης παρέδωσε στη μνήμη τους νεκρούς των Θερμοπυλών: “Έντάφιον δε τοιούτον/ ούτ’ ευρώς, ούθ’ ο πανδαμάτωρ/ αμαυρώσει χρόνος”. Ο Φωστιέρης, το επαναλαμβάνουμε, κινείται δυνάμει στο μέσον: προσγειώνει απογειώνοντας και προσδοκά το απροσδόκητο»<sup>968</sup>.

Ωστόσο, εμφανίζεται, με βάση την ισχυρή ενδοκειμενικότητα του έργου, αλλά και λόγω της δεσπόζουσας ποιητικής αντίληψης ότι τα πράγματα έχουν δύο όψεις (βλ. την εκτενή χρήση της αμφισημίας), μια ακόμη ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία έρχεται σε σύγκρουση με την προηγούμενη: ο ποιητής δεν μιλά για τον εαυτό του, δεν «αυτομακαρίζεται» προκαταβολικά με την ιδέα ότι όταν πεθάνει θα τον θάψουν ως ποιητή, αλλά καταθέτει την άποψη ότι η θεματική του θανάτου είναι «καλή», δηλαδή ανώδυνη, όταν βρίσκεται μέσα στο ποίημα, ιδέα που εντοπίζεται και στο ποίημα «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός». Παράλληλα, η ποιητική επένδυση στον θάνατο, ακόμη κι αν αυτός είναι placebo και απέχει

---

968 Πυλαρινός, 2019: 12.

άρδην από το τραγικό και ανεπανόρθωτο συμβάν, λειτουργεί και προς μια άλλη κατεύθυνση: εγκαθιδρύοντας ο ποιητής ένα σκηνικό θανάτου μέσα στο ποίημα και ρηματοποιώντας τον θάνατο (*νεκρούς, κηδεία, θάβει, ταφόπλακα, νεκροί*), ξορκίζει τον πραγματικό θάνατο με τη μέθοδο του μιθριδατισμού: ο θάνατος σε μικρές δόσεις και από πολύ νωρίς προσφέρει μια φαινομενική εξοικείωση, ακόμη και όταν χρησιμοποιεί τον ποιητικό λόγο για να περιγράψει ελεγειακά την απώλεια προσφιλών προσώπων:

Στους προσφιλείς νεκρούς η Ποίηση κάνει λαμπρή **κηδεία**.

Μ' επισημότητα και μ' αίγλη **μυθική**

Βαθιά τούς θάβει. Χαιρετάει με **μουσική**

Τους ρίχνει στέφανα, μια πλάκα **κρύα**,

Πίσω των στίχων η ατέλειωτη **πομπή**

Κι απάνω μια επιτύμβια **Ιστορία**.

Αγγέλων χούφτες τούς σφραγίζουν τη **σιωπή**

Μέχρι τη Δεύτερή τους **Παρουσία**

(MT-A 15)

Στο ποίημα «Ότι τον ποιητήν δέοι είτερ μέλλει ποιητής είναι», από τη συλλογή *Το θα και το να του θανάτου* (1987), οι εσωτερικές ομοιοκαταληξίες των λέξεων «φωνή»-«ομιλεί» και «ζητάει»-«μαρτυράει» προσφέρουν μια λογική νοηματική σύζευξη, για το πρώτο ζεύγος, ενώ για το δεύτερο μια σχέση αιτίας-αποτελέσματος:

Ο παφλασμός γεννάει τη θάλασσα κι ιδού η **φωνή**

Βγάζει λαρύγγι που **ομιλεί**. Αλίμονο·

Ο μαραγκός χωρίς τα ξύλα του δεν μοιάζει μαραγκός

Ανελλιπώς **ζητάει** τον ήχο του σφυριού να **μαρτυράει**

Την τέχνη του.

(ΘΝΘ-A 179)

Πέρα όμως από την αρχή της ομοιότητας, ο Jakobson, στηριζόμενος πάντα στις μελέτες του Χόπκινς για τη ρίμα, εισάγει και την αρχή της ανομοιότητας. Δανειζόμενος τους στίχους του Πόου «While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*. As of someone gently *rapping*» επισημαίνει ότι οι τρεις παραπάνω ομοιοκατάληκτες λέξεις, ενώ μορφολογικά είναι παρόμοιες, διαφέρουν συντακτικά. Έτσι, προσθέτει στη συνθήκη της ομοιότητας την ανομοιότητα, εισάγοντας την άποψη ότι «η ισοδυναμία στον ήχο, αν προβληθεί στην ακολουθία ως συστατική της αρχή, συνεπάγεται αναπόφευκτα τη σημασιολογική ισοδυναμία, και σε κάθε γλωσσικό επίπεδο υπάρχουν δύο αντίστοιχες εμπειρίες: “η σύγκριση χάριν ομοιότητας” και η “σύγκριση χάριν ανομοιότητας”». Το τελευταίο, και σε ό,τι αφορά το εξεταζόμενο σώμα ποιημάτων, αποτελεί συνήθως τον κανόνα (οι αντηχητικές ρίμες στο ποιητικό έργο υπακούουν κυρίως στην αρχή της ανομοιότητας),<sup>969</sup> ενώ τα παραδείγματα που εκτέθηκαν παραπάνω αποτελούν την εξαίρεση.

#### 1. 5. Λοιπά ομοιοκατάληκτα ποιήματα ποιητικής

Το ποίημα «Λεξιμαγείες», στο οποίο μόνο η τελευταία στροφή έχει γραφεί με ομοιοκαταληξία, ανήκει στην υπό εξέταση κατηγορία ποιημάτων ποιητικής. Εδώ, αξίζει να προσεχθεί η αναφορά στον αστερισμό του Ταύρου (στοιχείο βιωματικό),<sup>970</sup> ενώ το ποίημα επικοινωνεί αθέατα με το πρώτο ποίημα της συλλογής *Σκοτεινός Έρωτας* (1977) «Το μαύρο» (ΣΕ-Α 39) και ειδικότερα με τους δύο τελευταίους στίχους του («Κι όλα τα χρώματα που ζήτησαν εκεί/ Το τελικό κρησφύγετο»). Ανάλογα, στο παρόν τετράστιχο, με εμπρόθετη χρήση του συνεκτικού μηχανισμού της «έλλειψης», όσα παραλείπονται θεωρούνται ευκόλως εννοούμενα για τον εξοικειωμένο αναγνώστη, ο στίχος λειτουργεί προσθετικά (αν και σε απόσταση σελίδων από το ποίημα «Το μαύρο»), καθώς τα χρώματα που ζήτησαν καταφυγή-

---

969 Ως ενδεικτικά παραδείγματα τα κάτωθι: Χέρια-μαχαίρια, νους-κοινούς, κουτάλι-άλλη, σαρδόνια-σεντόνια, μητέρα-αέρα κ.ά.

970 Ο ποιητής ανήκει στον αστερισμό του Ταύρου, καθώς γεννήθηκε στις 16/5. Βλ. Μακρίδου 2019: 58.

κρησφύγετο στο μαύρο, τώρα αρχίζουν να χοχλάζουν («Κι όλα χοχλάζουνε στο άγιο μαύρο.»). Τέλος, πριν την παράθεση του ποιήματος αξίζει να εντοπίσουμε τη συνέπεια μορφής-γλώσσας, με ιδιαίτερη έμφαση στο λευκό διάκενο των τεσσάρων ημιστιχίων, ενώ ο ποιητικός λόγος «σπάει», χωρίζεται, όπως «Σπάζουνε τ' άστρα» στον γαλαξία:

Λιώνω τις λέξεις     με το κουτάλι  
Φτύνω τη μία     ρουφώ την άλλη.  
Σπάζουνε τ' άστρα τους     έξω απ' τον Ταύρο  
Κι όλα χοχλάζουνε     στο άγιο μαύρο.

(ΣΕ-Α 107)

Στο μελοποιημένο ποίημα «Η Φυσαρμόνικα»,<sup>971</sup> από τη συλλογή *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), παρατηρείται απόλυτη συμμετρία: τρεις στροφές, τέσσερις στίχοι σε κάθε στροφή και ομοιοκαταληξία πλεχτή. Η δομή του ποιήματος λειτουργεί ως κέλυφος και η ομοιοκαταληξία εναρμονίζεται πλήρως με τις μορφολογικές και αισθητικές επιλογές (επαναλήψεις, μορφές ηχητικών εγκιβωτισμών, όπως «μένω»-«ακονισμένο» ή «ύπνο»-«δείπνο», ομοιοτέλευτα και παρηχήσεις):

Είσαι στο βάθος και σ' ακούω που τραγουδάς  
Είσαι το βάθος μέσα σου κρυμμένος **μένω**·  
Η φυσαρμόνικα που φτάνει ώς εμάς  
Κρατάει στο χέρι της δρεπάνι **ακονισμένο**.

Όλα τα πράγματα που δεν θα δω γελούν σαρδόνια  
Λάμπες φθορίου μού φωτίζουνε τον **ύπνο**·  
Ο ύπνος κόλαση κι ιδρώτας τα σεντόνια  
Σε τρώω με τρωσ με κηροπήγια στο **δείπνο**.

Α, πόσο οι μέρες με βαραίνουν τις βαραίνω

---

971 Ποίημα που μελοποιήθηκε από τον Γιάννη Μαρκόπουλο, διαθέσιμο στο [https://www.youtube.com/watch?v=F8v9yHJ\\_cm4](https://www.youtube.com/watch?v=F8v9yHJ_cm4)

Με τυραννάνε τα ενθύμια κι ο **θυμός**.  
Πόσο στυφό το σ' αγαπώ σε στόμα ξένο  
Πόσο σπασμένος των ποιημάτων μου ο **ρυθμός**.

(ΣΕ-Α 87)

Στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος «Θηλιά από μετάξι», ο ποιητής ακολουθεί και εφαρμόζει πιστά την τεχνική της ομοιοκαταληξίας και το ιαμβικό μέτρο (βλ. «Πειραματικά ποιήματα ποιητικής»). Η ρυθμοτονική διάσταση του ποιήματος επέτρεψε τη μελοποίησή του,<sup>972</sup> ενώ οι καταληκτικές ρίμες των στίχων («θηλιά»-«παλιά», «μέρα»-«αέρα», «ρυθμός»-«αριθμός», «κοιλιά»-«πουλιά», «μητέρα»-«αέρα») δομούνται με τη χρήση ομοιοτέλετου που εντοπίζεται στις περισσότερες καταλήξεις.<sup>973</sup>

Σπαράζει ο κόσμος μες στου ήλιου τη **θηλιά**  
Βγάζει τη γλώσσα της στραγγαλισμένη η **μέρα**.  
Καινούργιο φως περνάει μ' ασβέστη τα **παλιά**  
Κι όλα βαθιά στο χώμα θάβονται του **αέρα**.

(Πόσο γλυκός του στίχου αλήθεια ο **ρυθμός**  
– Και τη θηλιά την κάνει από μετάξι.  
Είναι λοιπόν το μέτρο μόνο κι ο **αριθμός**  
Που καθορίζουνε του σύμπαντος την τάξη;).

Ανοίγει η νύχτα την αστέρινη **κοιλιά**  
Χιλιάδες φόβοι τη φωνάζουνε μητέρα.  
Άνθρωποι, αγρίμια, ψάρια και **πουλιά**  
Ναυαγισμένα στα βαθιά νερά του **αέρα**.

(ΤΤΤ-Α 371)

---

972 Το ποίημα μελοποιήθηκε από το μουσικό συγκρότημα της Θεσσαλονίκης «Τα πάντα ρει» και τον μουσικό Θεολόγη Καρκαλέτση και είναι διαθέσιμο στο <https://youtu.be/cMgnBW8kDI>

973 Κοκόλης, 1993: 38-42.

Στο σύνθεμα «Υλικά οικοδομών-Υλικά κατεδαφίσεων», εντοπίζονται δύο στροφές με πλεχτή ομοιοκαταληξία. Στην πρώτη τετράστιχη στροφή, με χρήση ομοιοτέλετου, οι σίχοι καταλήγουν στα εξής ζεύγη λέξεων: «χαρτιά»-«στρατιά», «δέντρο»-«κέντρο»:

Κοίτα τις λέξεις πώς κρεμιούνται στα χαρτιά  
Σαν φύλλα αδύναμα που σκούριασαν σε δέντρο.  
Περνούν οι μνήμες απ' τα μάτια μου στρατιά  
Και κατά τμήματα βαδίζουν προς το κέντρο.

(ΤτΤ-Α 382)

Παρόμοια, στα συγγενή με τα παραπάνω «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών», από τη συλλογή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), ακούγεται η φωνή της κρυμμένης Μούσας που τραγουδά («τραγουδάς»), και η ενέργεια του «τραγουδώ», ως μετωνυμία της ποιητικής γραφής, προσλαμβάνεται αμφιθυμικά, στοιχείο που υποστηρίζεται από μια σειρά αντιθετικών και οξύμων λεκτικών επιλογών («Λαμπρή»-«ανύπαρκτη», «θύμα»-«δολοφόνος»). Η πλεχτή ομοιοκαταληξία των στίχων υποστηρίζεται από τη χρήση του ομοιοτέλετου («τραγουδάς»-«γελάς» και «χρόνος»-«δολοφόνος»):

Είσαι στο βάθος και σ' ακούω που τραγουδάς  
Λαμπρή κι ανύπαρκτη, όπως σε φέρνει ο χρόνος·  
Χτυπούν τα δόντια σου, ανόρεχτα γελάς  
Εσύ το θύμα, ο δικαστής κι ο δολοφόνος.

(ΘΟΔ-Α 443)

#### 1. 6. Ομοιοκατάληκτα δίστιχα

Παράλληλα με τα παραπάνω, η ομοιοκαταληξία παρατηρείται και σε μικρότερες δομικές μονάδες από τα ποιήματα ή τις στροφές, δηλαδή σε δίστιχα. Από την

αποδελτίωση των ποιημάτων ποιητικής ενδεικτικά παραθέτουμε τα παρακάτω (σε ορισμένες περιπτώσεις και τους στίχους πριν ή μετά τις ομοιοκατάληκτες ρίμες):

- «Το ανύπαρκτο δεσπάζει στο υπαρκτό/ Το αόρατο δεσπάζει στο ορατό» (σ. 60)
- «Μέσα μου έν' άθλιο υποκείμενο γρινιάζει/ Χαλάει της μνήμης μου το κεντρικό γρανάζι». (σ. 157)
- «Κοιτάει μα πού να φανταστεί/ Τι να 'ναι μύγα. Μόνο ανησυχεί». (σ. 300)
- «Ποιες πράξεις απ' τις τόσες άραγε, ποια λόγια;/ Το μόνο που με ανησυχεί.// Αλλά ίσως δεν αξίζει να καταβληθεί/ Τόση φροντίς και τόσος κόπος να με μάθουν». (σ. 315)
- «Το εύθραυστο/ Το μαύρο φωτεινό/ Τόσο περίπλοκο κι απλό» (σ. 327)
- «Και ανάδρομα/ (Πάνω ή κάτω/ Μία και ωυτή)/ Γυρνάει σε τέρμα τη νοητή/ Αφετηρία». (σ. 374)
- «Αν δεν υπήρχε/ Αν δεν υπάρχει πράγματι/ Μια δεύτερη ζωή,/ Αν όλα αρχίζουνε τελειώνουνε στη γη» (σ. 412)
- «Με παρρησία σώζοντας/ Της γλώσσας την τιμή/ Σε μιαν απάντηση.// Σταράτη.// Οριστική». (σ. 437)
- «(Ο Μάης κέντησε ένα χαλί/ Και πάλι σκέπασε όλη τη γη)» (σ. 322)

## Δωδέκατο Κεφάλαιο: Η Απόκλιση



## 1. Η απόκλιση ως δομικό σχήμα

Ο Jakobson στο άρθρο του «The Dominant», αναφερόμενος στην κυρίαρχη *ποιητική λειτουργία*, επισημαίνει ότι η σύλληψη του ποιητικού έργου εμφανίζεται ως ένα δομημένο σύστημα καλλιτεχνικών επινοημάτων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το ιδιαίτερο γλωσσικό σύστημα κάθε λογοτέχνη στηρίζεται στις λεξιλογικές και στις γραμματικές (μορφοσυντακτικές) δομές, ενώ η χρήση των ιδιαίτερων γλωσσικών δομών είναι προφανής για ένα λογοτεχνικό είδος και ιδιαιτέρως για την ποίηση,<sup>974</sup> επιτρέποντάς μας να κάνουμε λόγο για την ποιητική γραμματική του κειμένου, η οποία στηρίζεται στην επιλογή των κατάλληλων λέξεων μέσω των οποίων θα υλοποιηθεί η κωδικοποίηση του μηνύματος.

Εντός του πλαισίου της ποιητικής γραμματικής εγγράφεται η έννοια της απόκλισης ή των αποκλίσεων, όπως χαρακτηρίζονται ορισμένα δομικά σχήματα που αποκλίνουν από τη γλώσσα της κοινότητας, καθώς παραβιάζουν τα συνήθη γραμματικά και σημασιολογικά σχήματα, εξ ου και οι «αντιγραμματικές» ή «μη σημασιολογικώς αποδεκτές» προτάσεις.<sup>975</sup> Οι αποκλίσεις αυτές εντοπίζονται σε τρία επίπεδα (φωνολογικό, σημασιολογικό, μορφοσυντακτικό) και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους του ποιητικού κειμένου.

Σε μια πρώτη προσπέλαση του ερευνητικού δείγματος, με γνώμονα την αποδελτίωση των περιπτώσεων όπου παρατηρούνται αποκλίσεις, έγινε αντιληπτό ότι η φωνολογική απόκλιση είναι ιδιαιτέρως ισχνή και παρατηρείται σε ελάχιστα σημεία, τα οποία και αναφέρουμε:

Στο ποίημα «Διάλυση» δύο στίχοι ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία: «Ο ε λ δ ι α κ β ε σ ο υ σ ι α / σ ι ε λ ι ε ο λ η σ ε ι α», ή στο ποίημα «Βελούδινος γκρεμός»: «– Θαμού-νακά-ποτέ-ψυχή/ Κιεπά-ναγί-νωσώ- μα», ή στο ποίημα «Ωδή από χάσματα»: «Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! – / Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι ! –» και τέλος ως αποκλίσεις φωνολογικές μπορούν να χαρακτηριστούν και ορισμένες καρκινικές λέξεις που δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές από τον αναγνώστη: «Να κελαρύσει ο ψίθυρος;/ ΑΓΑΠΗ – ναι,/ Η ΠΑΓΑ». Ωστόσο, η πιο σημαντική φωνολογική απόκλιση στο ερευνητικό δείγμα αποτελεί ο τίτλος της συλλογής *Το θα και το να του θανάτου*.

974 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1991: 111.

975 Βλ. Μπαμπινιώτης, ό.π..

## 1. 1. Αποκλίσεις μορφοσυντακτικές

Ιδιαίτερος σημαντικός είναι ο αριθμός των μορφοσυντακτικών αποκλίσεων που, με όχημα τη μεταφορά ή την προσωποποίηση, εκφέρονται συνήθως, όπως γίνεται αντιληπτό από το εκτενές δείγμα που παραθέτουμε, με τη χρήση της γενικής ονόματος, η οποία προσδιορίζει κυρίως ένα ουσιαστικό, ενώ σπανίως προσδιορίζεται από επίθετο. Παραθέτουμε τις εξής περιπτώσεις:

## 1. 2. Απόκλιση με γενική ως προσδιορισμό σε ουσιαστικό

- «λάσπες του νου μου», ή «τα κάγκελα του θυμωμένου χρόνου», ή «δηλητηριώδεις ουρανοξύστες του πνεύματος» (σ. 57)
- «Και ένα κράμα σκοταδιού και άνοιξης» (σ. 94)
- «(Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών/ Ηχώ των ήχων/ Σε γρανίτινο αυτί» (σ. 107)
- «Κι ένα τεράστιο κύμα αδιαφορίας καβαλάει τα κράσπεδα» (σ. 111)
- «Στον ουρανό της μοναξιάς των συνανθρώπων» (σ. 117)
- «Τον ψηλό ουρανό – ή την πλούσια μήτρα/ Της τυφλής μέχρι τέλος αιωνιότητας» (σ. 122)
- «Στην απόκρημη ακτή/ αυτού του ποιήματος» (σ. 123)
- «Εδώ ήτανε κάποτε ένα ποίημα/ Εμπόδιο του καιρού φτερό των πόθων» (σ. 126)
- «(Ωραία ρητορεύει. Αλλά η ανάσα του/ Μου φέρνει κάτι σαν τον λίβα των φιλιών» (σ. 148)
- «Στα τρυφερά –μα δύσκαμπτα– κλωνάρια της πανούργας έμπνευσης» (σ. 160)
- «Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες/ Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα/ Στα θησαυροφυλάκια του στήθους» (σ. 176)
- «Τα φρύγανα των πράξεων σε ουρανομήκεις φλόγες ήλιου» (σ. 177)
- «Μια λαοθάλασσα/ Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων» (σ. 232)

- «Πνέει αέρας φωνηέντων» (σ. 234)
- «Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες/ Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς» (σ. 259)
- «Όμως μη σπεύδεις. Άλλο το έωλο/ Ρουθούνισμα μιας αύρας άλλο η λαίλαπα/ Ενός γερού βοριά. [...]» (σ. 280)
- «Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου;» (σ. 325)
- «στάλα λυρισμού», «θραύσμα στοχασμού» (σ. 335)
- «Έξω παφλάζουνε τα χρώματα της μέρας» (σ. 380)
- «Ελιξήριο λέξεων» (σ. 387)
- «Έκρηξη του αλφαβήτου» (σ. 403)

### 1. 3. Αποκλίνουσες σημασιοσυντακτικές δομές

- «Μέσα μου έλικες γυρνάνε μηχανήματα» (σ. 94)
- «Και ασφαλώς ποιός είσ' εσύ και ποιό αυτό το ποίημα/ Που το τραβάω με οργιές απ' τη σπηλιά που υπήρξα» (σ. 94)
- «Το στόμα μου α το στόμα μου/ Θα πλημμυρίσει/ Θα μουσκέψει/ Τα ποιήματα» (σ. 102)
- «τι ένα ποίημα/ Που προχωράει με σφυρίγματα και κρότους;/ Καίγοντας λέξεις διασχίζει στέπες» (σ. 108)
- «Οι μέρες το κουτσό τους πόδι μού χτυπάει την πόρτα» (σ. 110)
- «Κι ένα τεράστιο κύμα αδιαφορίας καβαλάει τα κράσπεδα» (σ. 111)
- «Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι» (σ. 119)
- «Ένα σύννεφο ποίημα/ Αιωρείται στον αέρα» (σ. 130)
- «Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα» (σ. 131)
- «Εσύ αυτός ή ένα έρμαιο ποίημα» (σ. 149)
- «Μια-μια οι λέξεις βγαίνουν στον αφρό» (σ. 157)
- «Θα εξαργυρώσω με λέξεις επίχρυσες/ Τις ράβδους σκοταδιού που σταθερά αποθήκευα» (σ. 176)
- «Τα φρύγανα των πράξεων σε ουρανομήκεις φλόγες ήλιου» (σ. 177)

- «Με στίχους δεν υψώνεται κανείς σε οργασμό», ή «Γαργάρες από λέξεις» (σ. 181)
- «Τώρα μεγάλωσα και μου 'ναι αδύνατο να φανταστώ μian αλφαβήτα/ Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήεντα» (σ. 183)
- «(Πέτρινοι κύλινδροι αλέθουν συλλαβές» (σ. 225)
- «Κάποιοι ξεχάσαν ένα βάζο με φωνήεντα στο ράφι» (σ. 231)
- «Μια λαοθάλασσα/ Να τρέμει σύγκορμη απ' τη ρώμη των ρημάτων» (σ. 232)
- «Εαυτέ μου τυχάρπαστε. Που πιάστηκες/ Από πλεξούδες λέξεων για ν' ανεβείς» (σ. 259)
- «Όμως μη σπεύδεις. Άλλο το έωλο/ Ρουθούνισμα μιας αύρας» (σ. 280)
- «Η κρύα χειραψία με το/ Μηδέν» (σ. 350)
- «Η μέρα στραγγαλισμένη/ Βγάζει τη γλώσσα της» (σ. 368)
- «Ρυθμικά/ Σκεπτόμενο/ Αίσθημα» (σ. 388)
- «Γαλαξίες με λέξεις» (σ. 403)
- «Αυτιστικό το σύμπαν», ή «Σε τι βελούδινους γκρεμούς» (σ. 407)

## Δέκατο τρίτο Κεφάλαιο: Η Επανάληψη

«Α, η ρόδα η σοφή της επανάληψης»

## 1. Λεξική επανάληψη

Η σωρευτική επανάληψη δομών είναι προφανές πως εξασφαλίζει όχι μόνο μια στέρεη συνοχή και συνεκτικότητα του ποιητικού κειμένου, αλλά και μια έντονη προβολή του μηνύματος (πληροφορίας), που έτσι εντυπώνεται βαθιά στη μνήμη του αναγνώστη.<sup>976</sup> Ο Jakobson, όπως αναφέρθηκε, εντοπίζει την ποιητική λειτουργία σε ακολουθίες όπου η σχέση ομοιότητας επιβάλλεται στη συνάφεια και διαπιστώνει ότι «στην ποίηση κάθε συλλαβή εξισώνεται με κάθε άλλη συλλαβή της ακολουθίας», ενώ, εμμένοντας στην έννοια του παραλληλισμού που κυριαρχεί στον ποιητικό λόγο, διαπιστώνει ότι το κυρίαρχο μέσο αυτού είναι η επανάληψη, η οποία λαμβάνει, σε φωνολογικό επίπεδο, τη μορφή της παρήχησης και της ομοιοκαταληξίας, ενώ ο παραλληλισμός στη δομή, με τη χρήση μεγαλύτερων δομικών μονάδων (λέξεων-στίχων) γίνεται είτε λόγω επεξεργασίας είτε λόγω εμφάσεως.<sup>977</sup> Οι Fokkema και Ibsch διαπιστώνουν ότι η σύγχρονη ποίηση συνιστά «λεκτική εκφορά προσανατολισμένη προς την έκφραση», στοιχείο που στον ποιητικό λόγο αμβλύνεται σημαντικά.<sup>978</sup> Οι φορμαλιστές, προσπαθώντας να ορίσουν τη «λογοτεχνικότητα» ως ανοικείωση, δανείζονται στοιχεία από την ποίηση – αρχικά τον στίχο και τα ρητορικά σχήματα και, εν συνεχεία, τον εγκιβωτισμένο ρυθμό της– για να καταλήξουν ότι, εκτός από τα διάφορα ρητορικά σχήματα, υπάρχουν ποικίλοι τρόποι για να επιτύχει κανείς τον στόχο της δυσπρόσιτης μορφής και να κάνει τα πράγματα ανοικεία, ενώ η θέση της λέξης στο ποίημα μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο έναν ιδιαίτερο χρωματισμό, αλλά ακόμη και μια αλλαγή στη σημασία της.<sup>979</sup> Για τους εκπροσώπους της Νέας Κριτικής, το ποίημα είναι ένα αντικείμενο κλεισμένο στον εαυτό του και δεν θα μπορούσε να

---

976 Βλ. Μπαμπινιώτης, 1991: 266.

977 Βλ. Jakobson, 2009: 83.

978 Βλ. Fokkema & Ibsch, 1997: 46-47.

979 Βλ. Σκλόβσκι & Αϊχενμπάουμ, 1985: 15-22.

παραφραστεί ή να εκφραστεί με οποιαδήποτε άλλη γλώσσα εκτός από τη δική του.<sup>980</sup>

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο επαναληπτικός λόγος στην ποίηση λαμβάνει τον χαρακτήρα λειτουργικού μηχανισμού που εξυπηρετεί αφενός την ηχοποιητική επένδυση του ποιήματος και αφετέρου την εμφατική ανάδειξη ορισμένων νοημάτων, ενώ η μελέτη των στοιχείων αυτών βρίσκεται σε άμεση σύγκλιση με τη γενικότερη μελέτη της ποιητικής λειτουργίας που εισηγείται ο Jakobson. Σύμφωνα με τους Beaugrande & Dressler η επανάληψη (όπως και η έλλειψη) συμβάλλουν στην ευστάθεια (stability) του ποιητικού λόγου,<sup>981</sup> ενώ ο Μπαμπινιώτης θα κατατάξει την επανάληψη σε δύο κατηγορίες: τη λεξιλογική επανάληψη και τη μορφοσυντακτική.<sup>982</sup>

Υπό αυτό το πρίσμα, στο παρόν κεφάλαιο εξετάζουμε τον επαναληπτικό λόγο στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, στοιχείο που είναι ιδιαιτέρως εμφανές σε όλο το έργο, ενώ προχωρούμε σε μια κάθετη κατηγοριοποίηση τόσο σε επίπεδο λέξεων όσο και συνταγμάτων.

### 1. 1. Επανάληψη ουσιαστικού

- «Κι επιθυμώντας μοναχά μια λέξη/ Να βρω μια λέξη να χωθώ στον κόρφο της» (σ. 41)
- «Κάνοντας εμετό όλα όσα έζησα/ Ένα χυδαίο εμετό που κατακλύζοντας/ Ένα χυδαίο εμετό μέχρι θανάτου.» (σ. 56)
- «Θα γράψω έναν ύμνο γι' αυτόν/ Έναν ύμνο γι' αυτόν» (σ. 61)
- «Έτσι έρχονται οι αιώνες περνούν οι αιώνες» (σ. 60)
- «Ποιος είπε οι εποχές περνούν οι εποχές έρχονται/ Οι εποχές η μια με ρίζες στην καρδιά της άλλης» (σ. 71)
- «Στην ήρεμη έρημο την άγρια έρημο» (σ. 71)
- «Τον τρόπο να τον πω/ Θα βρω τον τρόπο να τα πω» (σ. 72)

---

980 Βλ. Ήγκλετον, 1996, σσ. 83-84. Επίσης για το ζήτημα αυτό: Matterson & Jones, 2000: 109-110., Compagnon, 2001: 55-56.

981 Beaugrande-Dressler, 1981: 49.

982 Για τα επαναληπτικά σχήματα βλ. Νάκας, 2009: 205-19.

- «Μπίρες καφέδες και γραφεία καπνοί/ μες στους καπνούς» (σ. 72)
- «Σκιά/ Μες στις σκιές» (σ. 73)
- «Νύχτες και νύχτες στην Αθήνα» (σ. 74)
- «Και φεύγουν φίλοι κι άλλοι φίλοι που έρχονται» (σ. 74)
- «Σταγόνα στον ωκεανό – μα είμ' εγώ η σταγόνα/ Ή να 'μαι ο ωκεανός/ Χυμένος μέσα σ' άλλο ωκεανό/ Να κάνουμε κι οι δυο μας μια σταγόνα/ Στον άλλο ωκεανό που δεν τον ξέρουμε;» (σ. 95)
- «Η ποίηση απαντάει στους κριτικούς με ποίηση» (σ. 111)
- «Όπως η φύση στους σοφούς σαν φύση» (σ. 111)
- «Ποίημα των πέντε μου στίχων και των πέντε μου αισθήσεων/ Ποίημα πύργε Βαβέλ ανυψούμενε πύργε» (σ. 122)
- «Ποιήματά μου εσείς/ Ποιήματά μου σας μισώ» (σ. 124)
- «Είναι μια χτισμένη σκάλα/ –Όπως και τ' άλλα βέβαια, μια σκάλα– » (σ. 125)
- «Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα» (σ. 127)
- «Τα πράγματα γεννιούνται από τη λέξη τους/ Κι η λέξη τρέμει αμφίρροπη» (σ. 149)
- «Τρεις ώρες φτάνουν για να γράψεις ένα ωραίο ποίημα/ Όμως τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα» (σ. 177)
- «Και περιμένοντας το νέο φρούτο να φυτρώσει απ' το / κουκούτσι, αφήνοντας/ Το γνωμένο φρούτο να σαπίσει.» (σ. 177)
- «Μάθε λοιπόν, οι ποιητές είναι μαλάκες όλοι τους/ Να τους φωνάζουν ποιητές. Ακούμπησε» (σ. 181)
- «Ωδή από χάσματα – Υ ά ι ο ι ! – / Να μπαινοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι ο ι !» (σ. 183)
- «Ω ά ! ω ά !/ Σπαρακτικά κι ας μην το ξέραμε: Ω ά ! ω ά !» (σ. 183)
- «Κανένας στίχος δεν αρμόζει ως ομιλία καμιά έμπνευση/ Δε στέκει ως έκφραση της έμπνευσης.» (σ. 184)
- «Κοίτα τριγύρω η ομορφιά επαναλαμβάνεται/ Η ομορφιά» (σ. 196)
- «Εγώ θυμάμαι μια τεμπέλικη μηλιά /Ωστόσο ανθίστατο στους στολισμούς της άνθισης./ Ακατανόητη μηλιά. Που οι θρόοι της/ Εκείνη τη μηλιά» (σ. 226)
- «Στο χλιαρό κενό τού να μη σκέφτομαι καθόμουνα/ Ακάθεκτη ορμούσε στο



κενό.» (σ. 251)

- «Τώρα εκείνο το παρόν του ποιήματος/ Έπαψε βέβαια προ πολλού να 'ναι παρόν.» (σ. 270)
- «Μια μύγα πάνω στο χαρτί / Στη λέξη μύγα σα να καθρεφτίζεται./ Τι να 'ναι μύγα. Μόνο ανησυχεί.» (σ. 300)
- «Δεν έχω δει αλμπατρός/ Μεσ' απ' τη λέξη αλμπατρός» (σ. 300)
- «Εσύ κεντάς μεταφορές, σαν τους ποιητές;/ Σαν τους ποιητές» (σ. 337)
- «Ός την άβυσσο / – Την άλλη εκείνη άβυσσο» (σ. 351)
- «Την άμμο την ξανθή και το φεγγάρι./ Εμείς ακόμα το φεγγάρι; Αυτό που κάποτε» (σ. 409)
- «Το κόκκινο αυτό μήλο./ Ούτε είναι μήλο» (σ. 430)

## 1. 2. Επανάληψη ρήματος

- «Ξέχασ' τα/ Όλα καθώς τα ξέχασα» (σ. 73)
- «Έπειτα έφυγε/ Και φεύγουν φίλοι κι άλλοι φίλοι που έρχονται/ Τα γυναικεία πρόσωπα μες στον αέρα/ Φεύγει» (σ. 74)
- «Τον βλέπω και με βλέπει» (σ. 74)
- «Κατασκοπεύει ενώ κατασκοπεύω» (σ. 74)
- «Κρύβεται/ Τον βρίσκω τον σηκώνω κρύβεται» (σ. 74)
- «Πυροβολώ ενώ πυροβολεί» (σ. 74)
- «Δεν είναι αυτός/ Δεν είναι.» (σ. 74)
- «Τη λέξη που μου είπε/ Ή του την είπα δε θυμάμαι/ Στο στόμα μου πριν του την πω» (σ. 75)
- «Του φώναζα/ Του φώναζα» (σ. 75)
- «Σ' ακούω σ' ακούω» (σ. 75)
- «Α, πόσο οι μέρες με βαραίνουν τις βαραίνω» (σ. 87)
- «Σας το πετάω και το πετάτε πίσω» (σ. 128)
- «Κοίτα παντού:/ Κοίτα παντού – / Και κοίτα εμένα: Σου μιλώ» (σ. 149)
- «Που θέλει η μοίρα του να ταξιδέψει μόνο – / Κι αν ταξιδέψει μόνο» (σ. 149)
- «Γαργάρες από λέξεις. Άκουσε/ Με τέτοιους ήχους πλάστηκε ο κόσμος. Άκουσε/

Του λιονταριού που είναι ο κόσμος. Άκουσε» (σ. 181)

- «Καθόμουν ώρες μες στην πλήξη μου και χάζευα/ Στο χλιαρό κενό τού να μη σκέφτομαι καθόμουνα» (σ. 251)
- «Πως ό,τι συγγενεύει εδώ, εκ του σύνεγγυς,/ Μόνον εδώ, εκ του σύνεγγυς, θα συγγενεύει.» (σ. 284)
- «Ανάρμοστο να υποθέσω εδώ τι ενδέχεται/ Να υποθέσουν άλλοι.» (σ. 314)
- «Το μόνο που με ανησυχεί/ (Καθόλου δεν με ανησυχεί, αστειεύομαι)» (σ. 315)
- «Να λέει χωρίς να λέει κι αδούλωτο» (σ. 327)
- «Μην το ξεχνάς:/ Θα ξεχαστείς κι εσύ/ Όπως ξεχνιούνται όλα –/ Όπως κι εσύ σε λίγο θα ξεχάσεις» (σ. 395)
- «Διαβάζει εσένα / Που διαβάζοντας τις λέξεις» (σ. 438)
- «Μ’ άγραφες λέξεις γράφεις ένα ποίημα/ –Μες στο μυαλό σου γράφεις ένα ποίημα– / Γράφεις αυτό» (σ. 438)
- «Ακόμα δεν ξεμύτισε απ’ τ’ αυγό του– σκέφτομαι / Τον άγνωστο αναγνώστη εσένα σκέφτομαι» (σ. 439)

### 1. 3. Επανάληψη επιθέτου

- «Αναστημένες οι νεκρές μας οι ελπίδες/ Με νέα δύναμη γιγάντια, νέα ορμή,» (σ. 15)
- «– Γυναίκα όμορφη και τι ωραίο ποίημα! – Γελιοποιείται/ απ’ το ωραίο.» (σ. 196)
- «Αλλ’ αν το άσκημο πληγώνει το πιο άσκημο» (σ. 196)
- «Να μη μας λείψει το επιούσιο ποίημα). Μαύρο ψωμί/ Με μαύρο αλεύρι – αναρωτήθηκε άραγε κανείς/ Γιατί στο τύπωμα βγαίνουν οι λέξεις/ Μαύρες;» (σ. 225)
- «Ιδανικοί βεβαίως (γνωρίζετε/ τη σημασία εδώ του “ιδανικοί”))» (σ. 286)
- «Μεταφράζεις το άγνωστο/ Σε κάτι πιο άγνωστο. Ανταλλάσσοντας» (σ. 328)
- «Δίπλα ένα χέρι στο νερό. Σαν ξένο./ Ένα κομμάτι εγώ, σαν ξένο. Απόμακρο.» (σ. 337)
- «(Αφού η μέση του αγνώστου είναι το άγνωστο)/ Κι ας μένει άγνωστο αν στο

απώτερο ξανά» (σ. 396)

- «Του ανύπαρκτου στο υπαρκτό;/ (Που πάει να πει πως το υπαρκτό/ Γυρνάει κι εκείνο μια χαρά σε ανύπαρκτο).» (σ. 410)
- «Το κόκκινο αυτό μήλο [...]/ Κι ας μην υπήρξε κόκκινο ποτέ/ Μεσ στο μυαλό σου: Κόκκινο).» (σ. 430)
- «Ωστόσο έσχατος/ Την έσχατη στιγμή» (σ. 439)

#### 1. 4. Επανάληψη αντωνυμίας

- «Πού εισ' εσύ ποιος είσ' εσύ δεν ξέρω πού περπάτησα» (σ. 40)
- «Στρέφω σε σας σάς αγαπώ σάς αποστρέφομαι» (σ. 55)
- «Σας αποστρέφομαι σας αγαπώ σας δίνομαι» (σ. 56)
- «Ποιος είπε οι εποχές περνούν οι εποχές έρχονται/ Ποιος περπατάει σ' αυτό το ποίημα ποιος το διάβασε/ Και ποιος μετά από χρόνια σ' άλλη εποχή/ Θα το διαβάσει/ Ποιος/ Ποιος ξέρει τώρα κάποτε πως ίσως το διαβάσει/ Ποιος.» (σ. 71)
- «Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιος είμαι ή ποιος υπήρξα/ Και ασφαλώς ποιος είσ' εσύ και ποιο αυτό το ποίημα» (σ. 94)
- «Τι θα πει «γλυκό»/ Και τι θα πει «θα πει»» (σ. 108)
- «Τι να 'ναι φως/ Τι να 'ναι σκύλος τι σκουλήκι/ τι ένα ποίημα» (σ. 108)
- «Τι άπληστοι/ Σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι/ Τι ανεπίδεκτοι αθανασίας οι θνητοί.» (σ. 177)
- «Ποιο άγαλμα κοιμάται μεσ στο μάρμαρο;/ Ποιο χέρι/ Ποια μήτρα χρόνου ποια ηδονή/ Ποιο ακατασκεύαστο σφυρί/ Ποιος νυσταλέος φύλακας/ Ποια μνήμη ποιος απόγονος/ Ποιος λέει ποιο χέρι ποιου νεκρού/ Ποιο μέλλον χέρι άδηλο» (σ. 191)
- «(Και με τι χέρια να ζυμώσεις τώρα το ψωμί/ Με τι κουράγιο να τελειώσεις ποίημα).» (σ. 225)
- «Ποτέ απ' το τίποτα δεν έπεσε κανείς/ Κανείς δεν έσπασε τη ράχη της ψυχής του» (σ. 259)
- «Όλα συνέβησαν αλλού μα εσύ δεν ήσουν/ Όλα χιλιάδες μίλια πλάι σου» (σ.

259)

- «Όμως μη σπεύδεις. Άλλο το έωλο/ Ρουθούνισμα μιας αύρας άλλο η λαίλαπα» (σ. 280)
- «Τις αόρατες αορτές. Καμιά πραγματικότητα/ Καμιά παρήχηση.» (σ. 284)
- «Τι θα πει πλατεία/ Τι καφές./ Νύχτα τι θα πει.» (σ. 293)
- «Ποιες πράξεις απ' τις τόσες άραγε, ποια λόγια;» (σ. 315)
- «Αυτό τού δόθηκε, αυτό θα στερηθεί.» (σ. 334)
- «Με ό,τι κράτησε ό,τι χάιδεψε ολόκληρη ζωή» (σ. 337)
- «Τις τρέχουσες κοινοτοπίες. Τίποτα/ Τίποτα» (σ. 362)
- «Πώς κάποιιο τέχνασμα γελάει τη λογική μου/ Κάποιιο περίεργο παιχνίδι θα μου σκάρωσες» (σ. 364)
- «Άλλο η μελίρρυτη ρητορική/ Του έρωτα/ Κι άλλο» (σ. 390)
- «Κανείς δεν απαντάει κανείς δεν άκουσε» (σ. 407)
- «(Σε τι παγόβουνες πλαγιές/ Σε τι βελούδινους γκρεμούς» (σ. 407)
- «Κι εμείς ακόμα τραγουδάμε ανύποπτοι/ Εμείς ακόμα το φεγγάρι; Αυτό που κάποτε» (σ. 409)
- «Που μόλις τώρα αρχίζεις να διαβάζεις/ Που να μιλάει/ Που μόλις άρχισες πριν λίγο να διαβάζεις,/ Που διαβάζοντας τις λέξεις» (σ. 438)
- «Όμως κανένας φθόγγος δεν νοτίζει τον αέρα/ Καμιά υγρασία, βλέπεις, δεν ζαρώνει» (σ. 444)
- «Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα/ Πόσο αχάριστη.» (σ. 414)
- «Δες πόσο τέλειο/ Πόσο υπέροχο» (σ. 430)

#### 1. 5. Επανάληψη επιρρήματος

- «(Ίσως την ψυχή μου ίσως τον φόβο μου/ Ίσως την πλήξη ίσως την τρέλα/ Ίσως ακόμη αυτό το ποίημα» (σ. 62)
- «Όταν αλλού/ (Πάλι γνωρίζετε τι λέμε “αλλού”» (σ. 286)
- «Τόσο περίπλοκο κι απλό/ Τόσο ακατάληπτο» (σ. 327)
- «Το μόνο που καθένας έχει τώρα είναι το Τώρα.» (σ. 334)

- «Πότε στα ρεύματα του αέρα/ Πότε στα νερά.» (σ. 372)

#### 1. 6. Επανάληψη μορίου

- «(Θα πλημμυρίσει/ Θα μουσκέψει» (σ. 102)
- «Αυτές οι λέξεις σκάσανε σα ρόδι/ Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται./ Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων/ Ή –πιο σωστά– σαν ποίημα» (σ. 117)
- «Δεν τούς γυρεύουν τα παιδιά, η γυναίκα τους,/ Δεν έχουν σπίτι και δουλειά; Με ζώσανε» (σ. 364)
- «Σαν φωτισμός μιας αστραπής/ Σαν σκέψη διάπτοντα:» (σ. 406)
- «Σαν σφύριγμα του ωκεανού/ Σαν θρόισμα φλοίσβου:» (σ. 406)

#### 1. 7. Επανάληψη συνδέσμου

- «Κι οι ομιλίες κι οι ψίθυροι κι οι στίχοι/ Κι οι μουσικές π' ακούμ' εντός να ηχούν» (σ. 27)
- «Και να που έλιωσα/ Και να που λιώσαν όλα και βουλιάξανε/ Και λέω Εγώ και είναι Εδώ / Και στ' όνομά μου πινακίδες/ και αριθμοί.» (σ. 56)
- «Που αν πέρασε ποτέ δεν ήταν μέσα σου/ Που άναψε παντού φωτιές για να σε κάψει» (σ. 60)
- «Και θα ξεχνάω για τα καλά ποιός είμαι ή ποιός υπήρξα/ Και ασφαλώς ποιός είσ' εσύ και ποιό αυτό το ποίημα» (σ. 94)
- «Και που υγραίνεσαι/ Σε αγαπώ και σε προδίνω/ Και σε εχθρεύομαι» (σ. 109)
- «Καθώς τον ήχο της τον παίρνει ο καιρός/ Καθώς δεν ξέρει πια κανείς» (σ. 149)
- «Κι αν ταξιδέψει μόνο – / Κι αν θελήσει – / Κι αν» (σ. 149)
- «Αφού ό,τι ζει/ Αφού ό,τι έζησε» (σ. 163)
- «Πάντως να ξέρεις πως δεν σ' έχω ερωτευτεί. Κι αν σε τραγούδησαν/ Οι ποιητές των εποχών κι αν σου 'ψαλαν» (σ. 181)
- «Και να την, τραβιέται η κουρτίνα του ερέβους που/ κλεισμένη κρατούσε του

μυαλού τη σκηνή/ Και γέμισε καπνούς ο ύπνος από εφιάλτες που άναψαν / Και γίνανε οι τάφοι εφιαλτήρια των νέων ημερών» (σ. 202)

- «Ν' ανάψω ποιήματα, να κάψω λέξεις, να διώξω το αδηφάγο φίδι που έρχεται. Και που συρίζει./ Να γράψω ποιήματα με μια μονάχα λέξη. (Ποια;)» (σ. 200)
- «Χωρίς τη χρεία του έρωτα/ Χωρίς καμία προπαιδεία συνειρμών./ Χωρίς τ' αχρεία εκείνα ρουλεμάν» (σ. 229)
- «Πώς “πίσω δεν γυρνάει” /Πως “δός εμπήναι τω αυτώ ουκ έστιν” και τα όμοια.» (σ. 231)
- «Ξανά νοσταλγικού. Αν ζήσει, λέει, το ποίημα/ Αν, σκέφτομαι αν, σε δέκα χρόνια σε είκοσι» (σ. 272)
- «Να μπούμε στο κουκούτσι αυτού του κόσμου; / Ή να τον σπάσουμε;/ Να εξαχνωθεί στη φαντασία/ Και άφθαρτο/ Ν' αναδυθεί ένα σύμπαν από λέξεις; Η άμπωτη/ Ν' αφήσει πίσω της κροκάλες αισθημάτων;» (σ. 325)
- «Να πλεύσει πάνω απ' τα νερά που θα 'ρθουνε/ Να σώσει αυτό που αναλώθηκε στη λήθη» (σ. 327)
- «Σαν να μην έγινε ποτέ –/ Σαν να μην ήταν η άβυσσος/ Σαν να μη στοίχισε σταγόνα αίμα.» (σ. 351)

## 2. Μορφοσυντακτική επανάληψη

### 2. 1. Επανάληψη φραστικού συνόλου

- «Πού είσ' εσύ ποιος είσ' εσύ δεν ξέρω πού περπάτησα» (σ. 40)
- «Προκαλώ τη φθορά μου κι εγώ/ Προκαλώ τη φθορά μου καιγόμενος» (σ. 57)
- «Ποιος είσ' εσύ/ Ποιος είσ' εσύ» (σ. 58)
- «Όμως κι εσύ τραγούδησες σωστά,/ Τραγούδησες σωστά, με σιωπή,» (σ. 163)
- «Αλλά σκεφτείτε το/ Αλλά σκεφτείτε το» (σ. 184)

## 2. 1. Συντακτικός παραλληλισμός

- «Τα χέρια μου θα γίνουνε κλαριά/ Τα μάτια μου θα γίνουνε λυχνάρια/ Οι σκέψεις μου θα γίνουνε φτερά» (σ. 102)
- «(Θα πλημμυρίσει/ Θα μουσκέψει» (σ. 102)
- «Όλα τ' αλφάβητα του κόσμου έχουνε λιώσει/ Όλες οι λέξεις κι όλ' οι στίχοι έχουν τελειώσει» (σ. 110)
- «Πάνω στον στίχο που θα γράψω ακροβατώ/ Πάνω στον στίχο που 'χω γράψει ισορροπώ» (σ. 120)
- «Όποιος μπαίνει στον θάνατο δεν μιλάει πια γι' αυτόν/ Κι όποιος ζει τη ζωή την ξεχνάει για πάντα.» (σ. 167)
- «Ένα κουβάρι αλλότριων στιγμών./ Μια σκοτεινή χοάνη γεγονότων. (σ. 259)
- «Ετούτης της στιγμής πού ακέραια/ Ετούτη ετούτη τη στιγμή θα ζήσω.» (σ. 270)
- «Το αίμα χύνεται/ Το αίμα κρύνει/ Το αίμα θρομβώνεται» (σ. 286)
- «Τις πυρωμένες σκέψεις/ Τα έμμονα αισθήματα/ Τα θορυβώδη κύμβαλα» (σ. 350)
- «Τα έμμονα αισθήματα/ Τα ερεβώδη σύμβολα» (σ. 351)
- «Τα έμμονα αισθήματα/ Τα ερεβώδη σύμβολα» (σ. 351)
- «Στην ίδια συνομοταξία ήχων./ Στην ίδια ομοταξία συλλαβών.» (σ. 377)
- «Θα υπάρξει κάποιος επιζών που θα σκεφτεί/ Μια τόσο ασήμαντη επέτειο και θ' ανοίξει» (σ. 392)
- «Σαν σφύριγμα του ωκεανού/ Σαν θρόισμα φλοίσβου:» (σ. 406)

## 3. Ετυμολογικό – πολυμορφικό ή πολυτυπικό σχήμα

Στην κλασική ρητορική το ετυμολογικό σχήμα (*figura etymologica*) παρουσιάζεται όταν ετυμολογικά συγγενείς λέξεις βρίσκονται πολύ κοντά η μία στην άλλη. Στο ετυμολογικό σχήμα έχουμε την επανάληψη της ίδιας ρίζας με τη συμπάρθεση λέξεων ετυμολογικώς συγγενών, που ανήκουν όμως σε άλλο μέρος του λόγου. Παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα: «και μεσ' τη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα», ή «φόρεμα πολυφορεμένο», ή «ότι πολλούς ύμεϊς

πολέμους πεπολεμήκατε»,<sup>983</sup> ή «voce vocans Hecaten».<sup>984</sup> Σε κάθε περίπτωση, ο ρητορικός στόχος είναι η πρόκληση της προσοχής ή ακόμη και του πάθους του κοινού. Η ευφυής επιλογή λέξεων από τον ομιλητή προκαλεί την προσοχή των ακροατών, κάποτε ακόμη και το θαυμασμό τους. Το σχήμα αυτό ονομαζόταν *παρηγμένον*, ενώ συνήθως απαντάται ως *παρονομασία*.<sup>985</sup> Ο Lausberg, εντάσσει το ετυμολογικό σχήμα στην ομάδα των επαναληπτικών σχημάτων, τα οποία ξεχωρίζει σε δύο ομάδες: α) σχήματα επανάληψης απολύτως όμοιων όρων και β) σχήματα επανάληψης όρων με διαφορές. Μέσα στη δεύτερη ομάδα, χωριστή υποομάδα συνιστούν τα σχήματα με σημασιολογική διαφορά. Σχετικά πρόσφατα, η Hebert, αξιοποιώντας τα κριτήρια του Todorov, θεωρεί ότι η παρονομασία συνίσταται στην πολλαπλή πραγμάτωση του ομοίου.<sup>986</sup>

Το ετυμολογικό σχήμα είναι συγγενές με το πολύπτωτο σχήμα που αφορά στις τροπές των ονομάτων, δηλαδή στις πτώσεις (π.χ. όμοιος τον όμοιον, ο βασιλεύς των βασιλέων, ο πρώτος των πρώτων κ.λπ.) και θα μπορούσε να οριστεί ως το σχήμα κατά το οποίο γίνεται χρήση, στα ίδια συμφραζόμενα, δύο ή περισσότερων τύπων μιας λέξης, από εκείνους οι οποίοι συναπαρτίζουν το κλιτικό της παράδειγμα και οι οποίοι, κατά περίπτωση, διαφοροποιούνται είτε ως προς την πτώση ή/και το γένος ή/και τον αριθμό, είτε ως προς τον γραμματικό χρόνο ή/και την έγκλιση ή/και το πρόσωπο.<sup>987</sup>

Ωστόσο, αν και το πολύπτωτο ισχύει για τα ουσιαστικά και τα επίθετα, δεν ισχύει για τα ρήματα, τα οποία δεν έχουν πτώσεις, στοιχείο που περιορίζει την εφαρμογή του σχήματος. Εν προκειμένω, υιοθετούμε την κατηγοριοποίηση που δίνει ο Νάκας, ο οποίος διακρίνει το σχήμα σε πολύπτωτο/πολυμορφικό (για τα ονόματα) και ρηματικό/πολυμορφικό (για τα ρήματα).<sup>988</sup>

Για τη χρήση του ετυμολογικού σχήματος στα ποιήματα ποιητικής παραθέτουμε τα παρακάτω τεκμήρια, που προέκυψαν από την αποδελτίωση του ερευνητικού σχήματος. Στις περιπτώσεις αυτές, όπου συνυπάρχουν και άλλα σχήματα,

---

983 Δημοσθένης, *Περὶ τῆς Ῥοδίων ἐλευθερίας*, 17.

984 Βιργίλιος, *Aeneis*, 6.247.

985 Βλ. Νάκας, 2017β: 489.

986 Βλ. Νάκας, 2005: 67.

987 Βλ. Νάκας, 2017: 489-504. Νάκας, Θαν. 2017. "Σχετικά με το λεγόμενο 'πολύπτωτον'.

(πολυμορφικό) σχήμα λόγου", *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 37, σσ. 489-504.

988 Βλ. Νάκας, 2017β: 490-493.



εντοπίζονται και τίθενται εντός παρενθέσεως με την ένδειξη ΠΠ για το πολύπτωτο πολυμορφικό και ΡΠ για το ρηματικό πολυμορφικό.

Από την αποδελτίωση του δειγματικού υλικού προέκυψαν οι κάτωθι περιπτώσεις ετυμολογικού σχήματος και πολύπτωτου/πολυμορφικού ή ρηματικού/πολυμορφικού:

- φυτά-φυτρώνουνε: «Τάφοι φυτά που φυτρώνουνε μέσα μου» (σ. 57).
- ανύπαρκτο-υπαρκτό: «Το ανύπαρκτο δεσπόζει στο υπαρκτό/ Το αόρατο δεσπόζει στο ορατό/ Ο Θεός κι ο αόρατος στρατός δεσπόζουν» (σ. 60).
- απάτησες-απατά-απάτη: «Αυτόν που απάτησες και σ' απατά./ Γι' αυτή την άθλια ματωμένη απάτη» (σ. 61) (και ρηματικό/πολυμορφικό)
- Ηχώ-ήχων: «(Ανάποδες συλλήψεις συλλαβών/ Ηχώ των ήχων/ Σε γρανίτινο αυτί» (σ. 107) (πολύπτωτο/πολυμορφικό)
- ζει-ζωή: «Κι όποιος ζει τη ζωή την ξεχνάει για πάντα» (σ. 167)
- μητρική-μήτρας: «Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας» (σ. 183)
- σύμφωνα-φωνήεντα: «Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήεντα» (σ. 183)
- σύνταξης-συντάσσεις: «Μηχανισμέ της σύνταξης που μας συντάσσεις» (σ. 184)
- ραγίζει-αράγιστος: «Σφυρί και ραγίζει, γυαλί κι είν' αράγιστος» (σ. 198)
- νοσταλγία-νοστάλησα: «Τη νοσταλγία εκείνη/ τη νοστάλησα» (σ. 271)
- γενιές-εγγόνια-τρισέγγονα: «Πόσες Δευτέρες πόσα Σάββατα/ Γενιές εγγόνια και τρισέγγονά τους όλα» (σ. 272)
- φόβο – φοβηθούν: «Χωρίς τον φόβο πως μπορεί να φοβηθούν» (σ. 271)
- αιώνια – αιώνα: «Να μείνουν όπως μένουν τα αιώνια όλα:/ Στον αιώνα» (σ. 313)
- Γράφω/ Έγραψα/ Έχω γράψει. (σ. 326) (ρηματικό/πολυμορφικό)
- συγκινεί-συγκίνηση: «Ελάχιστα με συγκινεί η συγκίνηση» (σ. 335)
- ορισμός-οριστικός: «Αφού κανένας ορισμός / Δεν είναι οριστικός» (σ. 388)
- ξεχνάς-ξεχαστείς-ξεχνιούνται-θα ξεχάσεις: «Μην το ξεχνάς:/ Θα ξεχαστείς κι εσύ/ Όπως ξεχνιούνται όλα/ Όπως κι εσύ σε λίγο θα ξεχάσεις» (σ. 395) (ρηματικό/ πολυμορφικό)

- αγνώστου-άγνωστο: «Αφού η μέση του αγνώστου είναι το άγνωστο» (σ. 396)  
(πολύπτωτο)
- ζωγράφος-ζωγράφισε: «Ούτε ποιητής ούτε ζωγράφος, το ζωγράφισε» (σ. 409)
- Ελπίδα-ελπίδας: «Μια ενδεχόμενη/ Ελπίδα ελπίδας» (σ. 437) (πολύπτωτο).
- Διαβάζει-διαβάζοντας: «Διαβάζει εσένα /Που διαβάζοντας τις λέξεις» (σ. 438) (ρηματικό/ πολυμορφικό)
- άγραφες-γράφεις: «Μ' άγραφες λέξεις γράφεις ένα ποίημα» (σ. 438)
- έσχατος-έσχατη: «Ωσότου έσχατος/ Την έσχατη στιγμή» (σ. 439)  
(πολύπτωτο/ πολυμορφικό)

Συμπεράσματα

Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης (1953) ανήκει στους νεότερους ποιητές της γενιάς του '70, η οποία συγκροτείται στο τέλος της πολυτάραχης δεκαετίας του '60, εντός ενός πλαισίου πολιτικής αστάθειας, αντιπαραθέσεων, ιστορικών ολέθρων και πολιτειακών ανακατατάξεων, με το μεταπολιτευτικό momentum, στο οποίο εισέρχεται η Ελλάδα, και τις συνακόλουθες κοινωνικές ανακατατάξεις, να ορίζουν ακροθιγώς το χρονικό σημείο εκκίνησης της εκδοτικής «ορατότητας» της εν λόγω ποιητικής γενιάς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο ποιητής βρίσκεται από την αρχή, σε πολύ νεαρή ηλικία, στην πρώτη γραμμή των λογοτεχνικών πραγμάτων της γενιάς του, με σημαντική παρουσία και προσφορά στον χώρο των εκδόσεων λογοτεχνικών περιοδικών, ενώ η ενθουσιώδης κριτική υποδοχή των πρώιμων ποιητικών του καταθέσεων προδιαγράφει μια σημαντική πορεία, το *Μεγάλο Ταξίδι* του, στον χώρο της ποίησης, το οποίο το 2021 συμπλήρωσε πενήντα χρόνια και συνοδεύτηκε από τη συγκεντρωτική έκδοση των *Απάντων*, βιβλίο που περιλαμβάνει το σύνολο της ποιητικής του παραγωγής από το 1970 έως το 2020.

Ομολογουμένως, η κριτική διακρίνει εξαρχής την διαφορετική ιδιοσυγκρασία της ποιητικής εργασίας του Φωστιέρη, στοιχείο που τον ξεχωρίζει από συνομηλικούς ομοτέχνους του, καθώς το ποιητικό του έργο κομίζει τη φιλοσοφική προοπτική της ποίησης, κρατώντας τις αναγκαίες αποστάσεις από την τακτική της αποτύπωσης στον ποιητικό λόγο της ζέουσας βιωματικής και κοινωνικής εμπειρίας, καθώς ο ποιητής επενδύει, συνειδητά και με συνέπεια, στην ανάδειξη της στοχαστικής εμβάθυνσης, αποτυπώνει στα ποιήματά του στιγμιότυπα της εσωτερικής περιπλάνησης του νου, με παράλληλη έμφαση στον χώρο της ενδελέχειας και των μειζόνων απορημάτων περί της ουσίας τού είναι, του συνειδένα και του επέκεινα.

Η διαφοροποιητική γραφή και θεματική του Φωστιέρη, με την παντοκρατορία του θανάτου να υποστυλώνει το ποιητικό έργο, απομακρύνει τον ποιητή συνειδητά από την αποτύπωση της ιδεολογικής «ανυπακοής», της σφοδρής κοινωνικής ή πολιτικής αμφισβήτησης που χαρακτηρίζει τη γενιά του '70. Ο Φωστιέρης, προσπερνά με ψυχραιμία την άμεση και επιδεικτική πρόκληση της αμφισβήτησης του κοινωνικού κοινολογώντας το δικό του αμφισβητητικό μανιφέστο: την ανατροπή των φορμαλιστικών και ιδεολογικών καθεστώτων του ποιητικού λόγου, την «πυρπόληση» του παλαιού ποιητικού κατεστημένου, την

αποκαθήλωση των «αγίων», με τους οποίους γαλουχήθηκε ποιητικά τόσο ο ίδιος όσο και η γενιά του, την κατεδάφιση των «ουρανοξυστών» και την κατίσχυση του λόγου επί του υλικού, του αόρατου και φαντασιακού επί του πραγματικού, μέσα από καλειδοσκοπικές διαδρομές στο σκιάφως της οντολογίας, του θανάτου, του σύμπαντος, της αρχής του κόσμου και κυρίως της γλώσσας. Έτσι, η διαφαινόμενη και ενθουσιώδης αμφισβήτηση της γενιάς του '70, που έδωσε το στίγμα της ρήξης, της κοινωνικής και ιδεολογικής αμφισβήτησης του αστικού τρόπου ζωής, υπερθεματίζοντας, παράλληλα, στην ανάγκη ριζοσπαστικοποίησης του πολιτικού συστήματος, στοιχείο που στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη εγγράφεται όχι ως κοινωνικοπολιτική ανυπακοή και καταγγελία αλλά, κυρίως, ως ιδεολογική ποιητική αμφισβήτηση.

Το τελευταίο, δηλαδή η έννοια της ποιητικής ανυπακοής ως στάσης ιδεολογικής και ηθικής απέναντι στην ποιητική τέχνη, στοιχίζεται μαζί με έτερες αντιλήψεις, που αφορούν στη σύλληψη και δόμηση του ποιητικού λόγου, και ειδικότερα στα επιμέρους στοιχεία του (γλώσσα, λέξεις, στίχους, ρυθμό), σε πτυχές και εκφάνσεις της ποιητικής τέχνης σχετικές με τις προϋποθέσεις δημιουργίας και διάθεσης του ποιητικού λόγου ή τη σχέση της ποίησης και των ποιητών με τον εαυτό τους και τους άλλους, και εγκιβωτίζεται μέσα σε διακριτούς «ποιητικούς θύλακες», που δεν είναι άλλοι από τα ποιήματα ποιητικής ή ποιήματα για την ποίηση, τα οποία στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη καλύπτουν σημαντικό μέρος της συγγραφικής του γεωγραφίας και, εν προκειμένω, αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

Ωστόσο, η ισχυρή θεματική της ποίησης, όπως αυτή αναδεικνύεται μέσω των ποιημάτων ποιητικής, συνυφαίνεται μέσα στο ποιητικό έργο δίπλα σε άλλες προεξέχουσες θεματικές (της φιλοσοφίας, της φύσης, του θανάτου ή του έρωτα), οι οποίες συνυπάρχουν με τον λόγο περί ποιήσεως, κινούμενες είτε δορυφορικά των ποιημάτων ποιητικής είτε εντός αυτών. Υπό αυτή τη συνθήκη, πριν προχωρήσουμε στην κατάθεση των συμπερασμάτων που αφορούν στα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα για τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, οφείλουμε, για λόγους πληρότητας περιεχομένου της παρούσας διατριβής, μια σύντομη αναφορά στους επιμέρους θεματικούς άξονες του συνολικού ποιητικού έργου.

Εν πρώτοις, οι συνάψεις του ποιητικού έργου με τη φιλοσοφία και τον φιλοσοφικό στοχασμό, που εντοπίζονται στον πυρήνα πολλών ποιημάτων, συνενώνοντας το ποιητικό κείμενο με την κοσμολογία, τις ποικίλες εκφάνσεις του συμπαντικού γίνεσθαι ή τις διαδικασίες της υλικής μεταβολής, αποδίδουν στο έργο τον χαρακτήρα της «φιλοσοφικής ποίησης», στοιχείο που τελείται μέσω διακειμενικών συζεύξεων, κυρίως με τη σκέψη και το έργο των προσωκρατικών φιλοσόφων, η παρουσία των οποίων εντοπίζεται σε όλο το μήκος της ποιητικής εργασίας με τη μορφή άμεσων ή έμμεσων αναφορών στον στοχασμό τους: ο Πλάτωνας, ο Παρμενίδης, ο Μέλισσος ή ο Εμπεδοκλής πλαισιώνουν την ποιητική δημογραφία, ενώ η φιλοσοφική σκέψη του σκοτεινού Ηράκλειτου προβάλλει κυρίαρχη. Οι φιλοσοφικές καταβολές της ποίησης του Φωστιέρη συνδέονται και με τη θεματική αξιοποίηση της εμπεδοκλείας αρχής των ριζωμάτων, με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης να εμπλέκονται σε όλες τις ποιητικές θεματικές, ενώ η κύκλια πορεία του σύμπαντος αναδεικνύεται σε ομφάλιο λώρο που ενώνει τη φιλοσοφική όψη του έργου με τη θεματική της φύσης ή των φυσικών πραγμάτων. Η φύση, με τη σειρά της, απαντάται στο ποιητικό έργο κυρίως ως δανειοδοτική δεξαμενή που τροφοδοτεί τον ποιητικό στοχασμό, ενώ στην ενδοχώρα του ποιητικού έργου εντοπίζεται ζωηρή πανσπερμία φυτών και δέντρων, πλούσια πανίδα και αξιοσημείωτη ποιητική «βιοποικιλότητα» που διαβρέχεται από ποτάμια, λίμνες, ωκεανούς, ενώνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον γεωφυσικό χάρτη της ποίησης του Φωστιέρη με το δυστοπικά τοπία του φανταστικού ή φαντασιακού. Αξίζει εδώ να επισημάνουμε ότι η παρουσία των φυτών, που συμμετέχει στην παραγωγή του ποιητικού στοχασμού, λειτουργεί ως σήμαντρο φθοράς του βραχύβιου ανθρώπινου βίου, ομοίως και η παρουσία των μεγάλων ζώων, συνδεόμενη συχνά με τον νόμο του ισχυρότερου και την άλογη βία της φύσης, στη βάση ενός φυσικού ντετερμινισμού. Όλα αυτά σηματοδοτούν την έλευση του θανάτου, στοιχείο που επιρρωννύεται και από τις αναφορές στα «ασήμαντα» πλάσματα της φύσης (έντομα), τα οποία, ωστόσο, ανάγονται σε σημαντικά, καθώς λαμβάνουν περίοπτη θέση μέσα στο ποιητικό έργο (βλ. ποιήματα όπως «Η αράχνη», «Η μύγα», «Κοινός και ανωφελής» κ.ά.) λειτουργώντας, μετωπικά, ως προσημάνσεις *memento mori*: το βραχύβιο πέρασμά τους από τη ζωή εξισώνεται με την ασημαντότητα της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα στην αέναη μεταβολή του συμπαντικού γίνεσθαι.

Από τη θεματική της φύσης προχωράμε στη θεματική του θανάτου, όπου γίνεται αντιληπτό ότι ο νυγμός του διαχέεται σε όλο το εύρος του ποιητικού έργου, στοιχείο που προσημαίνεται άλλοτε «μετωπικά» από τους τίτλους ορισμένων ποιητικών συλλογών, όπως *Το θα και το να του θανάτου* (1987) ή ο *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020), και άλλοτε υπαινικτικά και μετωνυμικά, όπως ο *Σκοτεινός Έρωτας* (1977), *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981), *Η σκέψη ανήκει στο πένθος* (1989), η *Πολύτιμη Λήθη* (2003), τα *Τοπία του Τίποτα* (2013). Παράλληλα, η παρουσία του θανάτου θεμελιώνεται εννοιολογικά και γίνεται ορατή κειμενικά μέσω τεσσάρων υπο-θεμάτων: της θεματικής του χρόνου, με τη βαθμίδα του παρόντος να καταλύει το αβέβαιο μέλλον, ή μέσω της έννοιας της αιωνιότητας, ως αντίπαλου πόλου, ενώ η ρητορική του θανάτου συμπλέει τόσο με την καταφυγή στον μεταφυσικό χώρο, όσο και με την εισβολή, μέσω της παρατήρησης, στον αντιληπτικό ορίζοντα της φύσης, δημιουργώντας ποιητικές στιγμές θανάτου, οι οποίες έχουν ως στόχο την υπόμνηση της θνητότητας και το αξιέραστο της ζωής.

Περνώντας στη θεματική του έρωτα, διαπιστώνεται ότι αποτελεί μια εξίσου σημαντική παράμετρο του ποιητικού έργου. Ο έρωτας ωστόσο στο φωστειρικό έργο δεν λαμβάνει την στοχαστική υφή που εντοπίζεται σε άλλες θεματικές, αλλά υπάρχει ως επιθυμία και πόθος σαρκικός, στοιχείο αναγνωρίσιμο μέσω ενός «ερωτικού κώδικα», ο οποίος παρεισδύει ως λόγος και γραφή με διάσταση ηδονική, μακριά από κοινόχρηστους λυρισμούς, με τη μελίρρυτη ρητορική του έρωτα να εξοστρακίζεται από τον κειμενικό χώρο δίνοντας τη θέση της σε μια πιο ρεαλιστική, ομολογουμένως, και ανθρώπινη διάσταση, που είναι η σωματική διάσταση, δηλαδή ο έρωτας ως άγγιγμα, ένωση δύο σωμάτων, πάθος ερωτικό. Το παραπάνω τελείται κρυπτικά μέσω της αμφισημίας και ενίοτε ρηματοποιείται μέσω της ετυμολογικής αφετηρίας των λέξεων, παραπέμποντας είτε στον θαυμασμό της γυναικείας φύσης είτε στην ερωτική πράξη και στα «επάλληλα στάδιά» της. Έτσι ο έρωτας, μαζί με τον θάνατο, ως «δύο πανεπίσκοποι νόμοι», κατά την ωραία φράση του Λιαντίνη, εμφανίζονται στο ποιητικό έργο ως δύο υψηλές θεματικές κορυφές, και η επιλογή αυτή του ποιητή συμπληρώνει τη γενικότερη διαλεκτική του σύμπαντος που ξεδιπλώνει το ποιητικό έργο.

Οι παραπάνω θεματικές δεν αποσυνδέονται από την κυρίαρχη θεματική της ποίησης, εντός της οποίας εντάσσεται η εξέταση των ποιημάτων ποιητικής (ή

ποιημάτων για την ποίηση) του Αντώνη Φωστιέρη, καθώς με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, όπως θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, πριμοδοτούν τον λόγο της γραφής, ή, ενίοτε, λειτουργούν συμπληρωματικά στην απόδοση των κυρίαρχων ιδεολογικών συνιστωσών. Ξεκινώντας ωστόσο από τον πυρήνα της έρευνάς μας οφείλουμε, σε μια πρώτη φάση, να επαναφέρουμε, και στο παρόν κείμενο, εν είδει υπόμνησης, ορισμένες σημαντικές οριστέες έννοιες που οριοθετούν το είδος της κατηγορίας των ποιημάτων ποιητικής και να προβούμε στις κατάλληλες παρατηρήσεις για τη διασπορά αυτών μέσα στο συνολικό ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη.

Ως ποιήματα ποιητικής καταχωρίζονται τα ποιήματα των οποίων η θεματική περιστρέφεται τόσο γύρω από την έννοια της ποίησης όσο και γύρω από επιμέρους στοιχεία της, δηλαδή πρόκειται για ποιήματα που έχουν ως θέμα τη δημιουργία του ποιητικού λόγου, με θεματικές εξακτινώσεις σε επιμέρους ζητήματα, όπως για παράδειγμα στις ατομικές και κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν τον δημιουργό, την ύπαρξη ή μη της «συντεχνιακής» συνείδησής του και τις σχέσεις του με τους άλλους, την αγωνία του δημιουργού για την επιτυχή σύνθεση του ποιητικού λόγου, την απεικόνιση του διαλόγου Μούσας-ποιητή, ποιητή-φύσης ή ποιητή-τέχνης, τον ρυθμιστικό ρόλο του αναγνώστη, που συντάσσεται με την έννοια της αποδοχής ή της απόρριψης του ποιητικού αποτελέσματος, στοιχεία που λειτουργούν συλλήβδην και ως κριτήρια κατάταξης. Από τη μελέτη των ορισμών, ιδιαιτέρως σημαντική κρίνεται η έννοια της «ενδοποιητικής» γνωστοποίησης που αναγνωρίζει ο Μαρωνίτης, αλλά και ο αξιολογικός ορισμός (εν είδει αποφθεγματικής κατάθεσης) του Κασσίνη, ότι δηλαδή τα ποιήματα αυτά αποτελούν «το φαινόμενο του αυτεπίστροφου ετασμού της ποίησης». Όλες οι παραπάνω διατυπώσεις κρίνονται ως απόλυτα αποδεκτές και φωτίζουν επιμέρους ζητήματα που σχετίζονται με την αναγνώριση και την ένταξη των ποιημάτων του έργου στην υπό εξέταση κατηγορία. Ωστόσο, στεκόμαστε περισσότερο θετικά στον ορισμό που δίνει η Πολίτου-Μαρμαρινού, η οποία προχωρά ένα βήμα μπροστά και διακρίνει σε αυτή την κατηγορία ποιημάτων την έννοια της επιστημολογίας, συνδέοντας τα ποιήματα ποιητικής με ένα κλάδο της φιλοσοφίας που μελετά κάθε επιστήμη, ως προς τις αρχές και τις μεθόδους της, και καταγράφει, από ορισμένη σκοπιά, τα επιμέρους φαινόμενα. Υπό τη συνθήκη αυτή, η Πολίτου-Μαρμαρινού ορίζει τα ποιήματα ποιητικής ως την κατηγορία εκείνη ποιημάτων όπου οι ποιητές «θεματοποιούν τα



θεωρητικά τους πιστεύω για την ποίηση», ενώ προβαίνει σε ένα απαραίτητο διαχωρισμό του όρου Ποιητική, την οποία ταυτίζει με την ποιητική θεωρία κάθε ποιητή (άξονες, τρόπους, θέματα, ρεύματα, τεχνοτροπίες), θεωρώντας έτσι τα ποιήματα ποιητικής ως «επιμέρους ποιητικές» της συνολικότερης θεωρίας των δημιουργών. Παράλληλα, τα ποιήματα ποιητικής μπορούν να θεωρηθούν ως εσωτερική μαρτυρία των συνθηκών της ποιητικής γραφής ή αφανής ομολογία ιδεολογικών στάσεων και αντιλήψεων για την ίδια την ποιητική τέχνη. Σε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση, τονίσαμε ότι συνιστούν μια οιονεί ποιητική «αυτοσκηνοθεσία», κατά το γνωστό «θέατρο εν θεάτρω» ή κατά το πρότυπο του Χίτσκοκ, όχι φυσικά με την έννοια του τρομακτικού, αλλά με τη συνθήκη της αυτοδραματουργίας, καθώς ο ίδιος ο ποιητής “σκηνοθετεί” τον εαυτό του, όπως ο Χίτσκοκ δημιουργούσε ρόλους για τον εαυτό του και έπαιζε σε ταινίες του. Παράλληλα, τα ποιήματα αυτά προσφέρουν τη δυνατότητα εξέτασης του εύρους της πνευματικής οντότητας και του ήθους του ποιητή συμβάλλοντας στην ανάδειξη της ποιητικής του τροπικότητας, λειτουργώντας ως κερκόπορτα από την οποία ο μελετητής δύναται να αντιληφθεί σημαντικά στοιχεία της ποιητικής τεχνολογίας του δημιουργού.

Η χαρτογράφηση του είδους της εν λόγω θεματικής, σε επίπεδο ερευνητικών εργασιών, παρουσιάζεται ισχνή και αφορά σε μελέτες γύρω από το έργο ποιητών του ποιητικού Κανόνα, όπως του Κ. Παλαμά, του Κ.Π. Καβάφη και του Κ.Γ. Καρυωτάκη. Από τη μελέτη των σχετικών ευρημάτων που αφορά στο έργο αυτών των ποιητών γίνεται αντιληπτό ότι η μεγαλύτερη διασπορά ποιημάτων ποιητικής εντοπίζεται στο έργο του Κ.Γ. Καρυωτάκη (από τα 166 ποιήματα τα 74 είναι ποιήματα ποιητικής). Αντίστοιχα, στο έργο του Αντώνη Φωστιέρη, από τα 292 ποιήματα που περιέχονται στον τόμο των *Απάντων*, οι 129 τίτλοι αφορούν συνολικά σε ποιήματα ποιητικής, είτε αυτά καταχωρίζονται ως «αμιγή» είτε ως «έκκεντρα». Η ποσότητα αυτή των ευρημάτων επιτρέπει, με την ασφάλεια που μας παρέχουν οι αριθμοί, να πούμε με βεβαιότητα ότι υπάρχει η ίδια διασπορά του που συνταντάμε και στον Κ.Γ. Καρυωτάκη, και ως εκ τούτου να υπογραμμίσουμε emphaticά ότι η μεγαλύτερη σύνδεση του Φωστιέρη με τον Καρυωτάκη εντοπίζεται, όχι στη διακειμενική παρακολούθηση του λόγου του Καρυωτάκη, αλλά στην κοινή θεματική επιλογή και στον συνειδητό, αμφοτέρων, εμπλουτισμό του έργου τους με ποιήματα

ποιητικής. Παράλληλα, η απόφασή μας να απομονώσουμε τα ποιήματα ποιητικής από το συνολικό έργο και να επικεντρωθούμε σε αυτά, υπαγορεύτηκε, μεταξύ άλλων, και από το ζητούμενο της ερευνητικής πρωτοτυπίας, καθώς η παρούσα διδακτορική διατριβή είναι η πρώτη που αφορά στην ερμηνευτική προσέγγιση ποιημάτων ποιητικής συγγραφέα που ανήκει στη νεότερη γενιά, αλλά και η πρώτη διατριβή που γίνεται αποκλειστικά για το ποιητικό έργο του Αντώνη Φωστιέρη.

Η μελέτη μας ξεκινά από την αντίληψη ότι η ποίηση και το ποίημα συνιστούν μια πράξη ρητορικής επικοινωνίας, η οποία εμπίπτει σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο που προσεταιρίζεται τις αρχές και τους στόχους της ρητορικής τέχνης. Άλλωστε, η δημόσια διάθεση του ποιητικού λόγου, από τις πρώτες του προφορικές παραστάσεις μέχρι την έγγραφη και έντυπη μορφή του, αποτελεί ένα σύμπλεγμα τριών βασικών παραγόντων επικοινωνίας: του δημιουργού που «ποιεί» (συνθέτει ή γράφει), του αποδέκτη που λαμβάνει και αποκωδικοποιεί, ενώ το εκπεμπόμενο μήνυμα ταυτίζεται με το ποίημα και τα ποιήματα. Το σχήμα αυτό υπαγόρευσε τόσο τη βασική δομική διάρθρωση της διατριβής όσο και τον τρόπο διατύπωσης των ερευνητικών ερωτημάτων, καθώς επικεντρώνεται στην ανάδειξη των εννοιολογικών πυρήνων (δηλαδή τις σχετικές με την ποιητική τέχνη αντιλήψεις του ποιητή για τον εαυτό του ή για τους άλλους ποιητές, για το ποίημα ή τον αναγνώστη/ες), όπως εμφανίζονται μέσα στο κείμενο, με παράλληλη αναφορά στις κυρίαρχες υφολογικές και μορφολογικές επιλογές (δηλαδή στους τρόπους εγγραφής και κωδικοποίησης της γλώσσας). Εξίσου σημαντική αναδεικνύεται η θέση του αναγνώστη ως ζητούμενο και σκοπούμενο, με την έννοια της αναγνώρισης του ρυθμιστικού του ρόλου στο πλαίσιο της ποιητικής επικοινωνιακής πράξης.

Σε ό, τι αφορά στα συμπεράσματα της μελέτης που συνδέονται με το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, δηλαδή με το πώς εμφανίζονται οι αναπαραστάσεις του ποιήματος ή των ποιημάτων, αλλά και των ποιητικών «υλικών» (λέξη/λέξεις και στίχος/οι) στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη, υπό τη συνθήκη της ομοιότητας και της συνάφειας, οφείλουμε να τονίσουμε ότι στη διατριβή διερευνήθηκαν οι ορισμοί που δίνονται μέσα στο ποιητικό κείμενο για το ποίημα ή τα ποιήματα. Ας μην ξεχνάμε, ότι στον Αντώνη Φωστιέρη ανήκει ο πλέον βραχυλογικός ορισμός του ποιήματος («Ρυθμικά/ Σκεπτόμενο/ Αίσθημα»), ενώ από την εξέταση του ερευνητικού δείγματος προέκυψαν και άλλα γένη: το ποίημα ως

ποτάμι, σφήκα, κλαδί, σκάλα αλλά και «βόγκος» του νερού. Στη συνέχεια χαρτογραφήθηκε ο χώρος στον οποίο «κατοικούν» το ποίημα και τα ποιήματα, και διαπιστώθηκε ότι, παρά το γεγονός ότι σε όλο το ποιητικό έργο απουσιάζει ο αντικειμενικά αντιληπτός χώρος, στα ποιήματα ποιητικής προβάλλει ο κοινωνικός χώρος μέσω αχνών αντανάκλασεων. Συγκεκριμένα, εντοπίστηκαν τρεις χωρικές κατηγορίες (ο εσωτερικός χώρος, ο εξωτερικός και ο φαντασιακός-μεταφυσικός χώρος), ενώ οι χώροι που κατεγράφησαν δύναται, σε μια δεύτερη κατάταξη, να υπαχθούν και σε πιο ενδελεχείς κατηγοριοποιήσεις: σε χώρους φυσικούς και χώρους τεχνητούς (με ορισμένους από τους τελευταίους να ανήκουν στην υποκατηγορία των «κοινωνικών»). Βάσει της εν λόγω διάκρισης διαφάνηκε η κυριαρχία του τεχνητού-κατασκευασμένου χώρου, που άλλοτε σημαίνεται ρητά και άλλοτε όχι. Έτσι, στο σημείο αυτό της μελέτης διαπιστώσαμε την ύπαρξη χωρικών ομοιοτήτων του ποιήματος που αφορούν σε κτιστές (δηλαδή τεχνητές) κατασκευές: δωμάτιο, γραφείο, σπίτι, χειρουργείο, λιθογραφείο, εργαστήριο-ραφείο, εργοστάσιο ή εκκλησία. Από αυτές κάποιες εντάσσονται στην υποκατηγορία του «κοινωνικού», με την έννοια ότι προορίζονται για χρήση από πολλούς ανθρώπους, είναι δηλαδή χώροι συνάθροισης και διέλευσης πολλών ατόμων. Ακολούθως, στην υποκατηγορία του κοινωνικού χώρου εντάσσονται το λιθογραφείο, η εκκλησία, το εργοστάσιο και οι πόλεις με τους δρόμους και τις λεωφόρους. Τέλος, στην κατηγορία του φυσικού χώρου διαπιστώθηκε η κυριαρχία της θάλασσας, με τους περιεχόμενους σχηματισμούς της και τα στοιχεία της (ακρωτήριο, ακτή, βράχια, παραλία, βυθό, κύματα). Εν κατακλείδι, ο χώρος στον οποίο «κατοικούν» τα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη είναι χώρος που εξανθρωπίζεται και φέρει χαρακτηριστικά του αντικειμενικά αντιληπτού.

Περνώντας στην ουσία του ερωτήματος, δηλαδή στις μεταφορικές αναπαραστάσεις του ποιήματος, διαπιστώνεται ότι αυτές διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: το ποίημα ως αντικείμενο, και το ποίημα ως υποκείμενο δράσης (στοιχείο που εδώ συνδέεται με την προσωποποιητική μεταφορά). Οι αναπαραστάσεις του ποιήματος ως αντικειμένου διαιρούνται σε δύο ακόμη υποκατηγορίες: το ποίημα ως κινούμενο αντικείμενο και το ποίημα ως ακίνητο. Η απόδοση ιδιοτήτων του κινούμενου αντικειμένου αφήνει να διαφανεί το στίγμα μιας εσωτερικής διαδρομής ή μιας προσωπικής οδοιπορίας. Το ποίημα εμφανίζεται

ως τρένο, μοτοσυκλέτα, μηχανοκίνητο όχημα του στρατού και παράλληλα λαμβάνει τη μορφή απτού-χειροπιαστού αντικειμένου: γίνεται τόπι, φτερό, αιχμηρό κοπτικό όργανο, αλλά και νόμισμα, στοιχείο που συνδέεται με την οικονομική διάσταση του ποιητικού λόγου. Τέλος, το ποίημα οικειώνεται τις ιδιότητες θραύσματος («θραύσμα»), δηλαδή μέρους ενός όλου που αποκολλάται, αλλά και τις ιδιότητες ψωμιού, που παραπέμπουν στο αναγκαίο για επιβίωση. Στην κατηγορία των ακινήτων εμφανίζονται ξανά δομημένες κατασκευές: το ποίημα είναι άπαρτο κάστρο, η εκπόρθηση του οποίου βασανίζει τη σκέψη του ποιητή, ή γίνεται σπίτι-καταφύγιο, πύργος (της Βαβέλ), ενώ και οπτικές αναπαραστάσεις του τυπωμένου στο χαρτί ποιήματος, όπως και αυτή του ποιήματος-σκάλας, παραπέμπουν στην έννοια της κατασκευής και του κτίσματος, αντίληψη πυρηνική για τον Φωστιέρη και στοιχείο που αναδεικνύει την κατασκευαστική πλευρά της ποίησης (αφού *ποίημα* σημαίνει καταρχάς κατασκεύασμα). Με τον τρόπο αυτό αξιοδοτείται και η κυριαρχία του στοχαστικού στοιχείου έναντι του φαντασιακού, με την παράλληλη σύμπλευση του συναισθηματικού με το διανοητικό, και όλα τα παραπάνω εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο στρατηγικού σχεδιασμού. Τέλος, το ποίημα εμφανίζεται τόσο ως υγρό/ρευστό σώμα, ως φυτό (περικοκλάδα), ως σμήνος πουλιών («πτερόντα»), ως ζώο (γάτα) που κουρνιαάζει στην αγκαλιά του ποιητή έχοντας πεταχτεί από τα θάμνα, ενώ από τον κόσμο των εντόμων το ποίημα λαμβάνει τις ιδιότητες της «σφήκας», εντόμου που αντικαθιστά τον «οίστρο» (με την αρχική του σημασία, της αλογόμυγας), ομοιότητα που στηρίζεται στο βουητό, αλλά και ειρωνεία που στοχεύει στην παρώδηση του στοιχείου της έμπνευσης, που από πολλούς θεωρείται ο καθοριστικός παράγοντας της ποιητικής γραφής.

Ο (ανα)παραστατικός χαρακτήρας του ποιήματος και των ποιημάτων ως δρώντων υποκειμένων, περνά μέσα από την απόδοση έμψυχων αναπαραστάσεων που αφορούν στο ποίημα και στα ποιήματα, τα οποία εμφανίζονται ως «σχοινοσύντροφοι», συνορειβάτες δηλαδή με τον ποιητή στην προσπάθεια ανάβασης και κατάκτησης της ποιητικής ουσίας, ή ως συνοδοιπόροι-συνδιαδηλωτές, ενώ από τη διαδικασία της υποκειμενοποίησης δεν απουσιάζουν οι προβολές στην ελληνική μυθολογία (το ποίημα ως ζωντανό όν, ίσως σαν ένα κριάρι που βρίσκεται καλά κρυμμένο στη σπηλιά του κύκλωπα Πολύφημου), όπως επίσης και τα θρησκευτικά διακείμενα του Αδάμ και του Ιησού Χριστού. Παράλληλα με τις

έμψυχες αναπαραστάσεις, το ποίημα εμφανίζεται ως υποκείμενο με ανθρώπινες ιδιότητες και συναισθήματα: άλλοτε είναι τυφλό, άλλοτε μιλά και θυμώνει, όπως ένας άνθρωπος, ή γίνεται αποδέκτης των συναισθημάτων του ποιητή: του μίσους («Ποιήματά μου σας μισώ») ή της αγάπης, που λαμβάνει τη μορφή ερωτικού πάθους («Γλυκό μου ποίημα που δακρύζεις/ Και που υγραίνεσαι»), ενώ αποδίδονται στα ποιήματα και χαρακτηριστικά που σχετίζονται με ζητήματα ήθους, όπως το αυξημένο συναίσθημα της αξιοπρέπειας, και της διαφύλαξής της, ή τα ποιήματα εμφανίζονται ως περήφανα και ανυπότακτα, καθώς δεν επαναπαύονται στον έπαινο των κριτικών και αποζητούν, ως μόνη επιβράβευση, την ειλικρινή και ενθουσιώδη επευφημία του αναγνωστικού κοινού. Τέλος, αναπαραστάσεις αντλούνται και από τον κύκλο της ζωής και έτσι το ποίημα εμφανίζεται ως έμβρυο, μωρό και παιδί, που μετά τον θάνατο του συγγραφέα θα μείνει ορφανό, στοιχείο που συνδέεται με την αγωνία του δημιουργού για την αναγνωστική τύχη του ποιήματος-παιδιού, αλλά ταυτόχρονα υποφώσκει και μια οιονεί πατερναλιστική, ελεγκτική διάθεση, που περιέχει τη βούληση μιας δια βίου άσκησης εξουσίας στο έργο. Τέλος, ακολουθώντας τον κύκλο ζωής των ζωντανών όντων, το ποίημα θα πεθάνει και θα ταφεί στο χώμα, με σώμα αλύγιστο και παγερό, όπως αυτό των νεκρών, ή, σε άλλη περίπτωση, θα βρει «τραγικό τέλος», όταν θα ριχτεί μες στη χοάνη (μηχάνημα) της ανακύκλωσης που πολτοποιεί όσα βιβλία δεν πουλήθηκαν.

Από το ποίημα το ενδιαφέρον στρέφεται στις λέξεις και τους στίχους, που αφενός υπηρετούν το εκφραστικό αποτύπωμα του ποιητικού λόγου, αφετέρου συμπληρώνουν, ως υλικά δόμησης του ποιήματος, τις θεματικές στοχεύσεις που ανιχνεύονται μέσα στην εν λόγω κατηγορία ποιημάτων. Με έντονη πρωτεϊκότητα, οι λέξεις υποδέχονται ιδιότητες που προέρχονται από πολυσχιδείς θεματικές δεξαμενές. Έτσι, εμφανίζονται με ιδιότητες στερεών σωμάτων – ή στερεών σωμάτων που μετατρέπονται σε υγρά ή αέρια. Το γεγονός αυτό συνιστά μια ιδιότυπη «φυσική» τού ποιητικού λόγου που ερείδεται στην παρατήρηση του περιβάλλοντος κόσμου και συνυφαίνεται με την κυρίαρχη, ομολογουμένως φιλοσοφικής τάξεως, θεωρία της ύλης και των ποικίλων μετατροπών της. Άλλοτε, τα ποιήματα γίνονται ένυλα αντικείμενα, περιβαλλόμενα από σκληρό κέλυφος, σώματα στερεά που για να σπάσουν απαιτείται η χρήση σφυριού, ενέργεια κοπιώδης που παραπέμπει στη γενικότερη επιμονή για την κατάκτηση της ουσίας

των εννοιών που κρύβονται μέσα στις λέξεις. Εκτός όμως από «σκληρές» οι λέξεις είναι και επίχρυσες, δηλαδή επενδυμένες με χρυσό για να λειτουργήσουν ως τα «νομίσματα» με τα οποία ο ποιητής θα ρευστοποιήσει ή θα διασπαθίσει την ποιητική του περιουσία. Εντυπωσιακή είναι η αναπαράσταση των λέξεων ως mobiles, δηλαδή μεταλλικά ή ξύλινα αντικείμενα που κρέμονται συνήθως από την οροφή και τα οποία με το θρόισμα του αέρα παράγουν ποικίλους ήχους. Εκτός όμως από τα παραπάνω, η μεταφορά των καιγόμενων λέξεων εμπίπτει σε ένα γενικότερο πλαίσιο σύνδεσης του ποιητικού λόγου με το στοιχείο της φωτιάς, ως ξεκάθαρο εμπεδόκλειο σήμα, ενώ η φύση επανέρχεται και τροφοδοτεί με αναπαραστάσεις τις λέξεις, οι οποίες γίνονται τρωκτικά, πέστροφες, αλλά και ρόδι, ανθοί λουλουδιών και μαραμένα φύλλα δέντρων. Σε επίπεδο προσωποποιητικών μεταφορών, η λέξη γίνεται κλειδούχος, με την έννοια του εντεταλμένου υπαλλήλου του σιδηροδρόμου που χειρίζεται ένα ειδικό κλειδί και με αυτό μπορεί ν' αλλάζει τη διαδρομή του τρένου πάνω στις ράγες. Όπως ο κλειδούχος, με μια μικρή κίνηση, έτσι και μια μόνο λέξη, κάθε λέξη, μέσα στο ποίημα μπορεί να αλλάξει το νόημα και την πορεία του ποιήματος. Δίπλα στις λέξεις οι στίχοι, ως αντικείμενο λόγου, αντιμετωπίζονται με έκδηλη τη διάθεση της «υπονόμευσής» τους. Από την άλλη, οι στίχοι εμφανίζονται και ως μάταιοι, αδυνατούν να εξάψουν δυνατά ερωτικά πάθη, δεν μπορούν να «κοστολογήσουν» την αξία της σελήνης, ενώ, δίπλα σε αυτές τις ιδιότητες που δηλώνουν αδυναμία, οι στίχοι αναπαριστώνται ως μέλη μιας πομπής πίσω από το φέρετρο της ποίησης, εικόνα που στηρίζει τη γενικότερη θεματική σύλληψη του ποιήματος, ότι δηλαδή η ποίηση συντηρεί αιώνια τη μνήμη των νεκρών της και ότι είναι «καλός» τρόπος (φαντασιακού) θανάτου. Τέλος, από τον χώρο της φύσης, οι στίχοι γίνονται στάχια, μερική ομοηχία (στίχοι-στάχια) που παραπέμπει έμμεσα και στην αντίληψη του ποιήματος-ψωμιού.

Περνώντας στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, το οποίο αφορά στα χαρακτηριστικά του αναγνώστη που δύναται να προσεγγίσει λυσιτελέστερα το ποιητικό μήνυμα, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η μελέτη της έννοιας του αναγνώστη πλαισιώθηκε από ευρύ θεωρητικό υλικό που αφορούσε στις σύγχρονες αναγνωστικές θεωρίες του 20ού αιώνα, ενώ ειδικότερα παρουσιάστηκαν οι αντιλήψεις για τον υπονοούμενο (ή νοητό) αναγνώστη των Booth (1961) και Iser (1978) και αξιοποιήθηκε σημαντικά η θεωρία των ερμηνευτικών κοινοτήτων

(interpretive communities) του Fish (1980, 1990). Η παραπάνω θεωρία καθόρισε εν πολλοίς τον τρόπο ανίχνευσης του είδους του αναγνώστη στα ποιήματα ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη και με γνώμονα αυτήν ανιχνεύσαμε έξι κατηγορίες (δύο υποκατηγορίες) αναγνωστών, οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικές ερμηνευτικές κοινότητες και είναι οι εξής: «Ο γαλλομαθής και ιταλομαθής αναγνώστης», «Ο αναγνώστης-εραστής της κλασικής παιδείας» (λατινομαθής και αρχαιομαθής), «Ο “φιλόθρησκος” αναγνώστης», «Ο “φιλό-σοφος” αναγνώστης», «Ο αναγνώστης με ποιητική προπαιδεία», «Ο διαδραστικός και αποκρυπτογράφος αναγνώστης (investigator reader)». Παράλληλα, η εκτεταμένη χρήση της βουλητικής λειτουργίας μάς έδωσε την ευκαιρία να αξιοποιήσουμε την αποστροφή προς τον αναγνώστη και να διαχωρίσουμε ακόμη τρεις κατηγορίες που αφορούν στο είδος του αναγνώστη που εγγράφεται μέσα στο κείμενο, αυτόν στον οποίο απευθύνεται ο ποιητής δίνοντάς του τη σκυτάλη του ποιητικού λόγου. Κατά συνέπεια εντοπίσαμε, ως διακριτά είδη-κατηγορίες, τον «εγγεγραμμένο αναγνώστη», τον «αναγνώστη δυνάμει ποιητή», δηλαδή αυτόν που λαμβάνει ευθέως οδηγίες/συμβουλές από τον ποιητή-πομπό, οι οποίες δίνονται παραιναιτικά, ενθαρρυντικά, και αφορούν άλλοτε σε ζητήματα ιδεολογικής ταυτότητας του παραγόμενου ποιητικού λόγου και άλλοτε σε ζητήματα πρακτικής φύσεως που σχετίζονται με τη μορφολογία και τον τρόπο δημιουργίας των ποιημάτων. Ως τελευταία κατηγορία εμφανίζεται ο αναγνώστης-κληρονόμος, στον οποίο ο ποιητής κατευθύνει το βλέμμα του και του δίνει το χρίσμα της συνέχισης της ποιητικής του ύπαρξης, πράξη που αποτελεί ευθύβολη αναγνώριση της αξίας του. Ο αναγνώστης αυτός, που αποτελεί μια ποιητική επινόηση ή κατασκευή του δημιουργού (fabrication), επωμίζεται, δυνητικά και φαντασιακά, χρέη κληρονόμου, ευθύνη που συνεπάγεται τη διατήρηση της ποιητικής επίδρασης, μέσω της συνέχισης της ανάγνωσης των ποιημάτων και μετά τον θάνατο του συγγραφέα, τον πραγματικό θάνατο. Από τα παραπάνω έγινε αντιληπτό ότι ο αναγνώστης των ποιημάτων εισπράττει την ποιητική απεύθυνση, η οποία αλλάζει κατεύθυνση προσπερνώντας τη Μούσα, η οποία εμφανίζεται στο έργο άπαξ, ως γυναίκα-ερωμένη. Επίσης, οφείλουμε να επαναλάβουμε ότι οι επιμέρους κατηγοριοποιήσεις, που παρουσιάστηκαν στην ενότητα των «ερμηνευτικών κοινοτήτων», αφορούν στην πρόσληψη ορισμένων σημείων τού υπό

εξέταση λογοτεχνικού δείγματος, ενώ η πλειοψηφία των ποιημάτων ποιητικής απευθύνεται σε κάθε αναγνώστη.

Σχετικά με το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά στον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται η εικόνα του ποιητή-πομπού μέσα στα ποιήματα ποιητικής, αλλά και στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού, διαπιστώσαμε δύο κατηγορίες αναπαραστάσεων: τις άμεσες και τις έμμεσες. Οι άμεσες αναπαραστάσεις, δηλαδή οι ιδιότητες μέσω εικόνων που ο ίδιος ο ποιητής αποδίδει στον εαυτό του (εγώ είμαι), σε σχέση πάντα με την ποιητική τέχνη, είναι ολιγάριθμες και υστερούν ποσοτικά σε σύγκριση με τις έμμεσες αναπαραστάσεις, ενώ τις βρίσκουμε όλες συγκεντρωμένες σε ένα ποίημα ποιητικής. Έτσι, ο ποιητής αυτοπαρουσιάζεται ως ούριος άνεμος, καράβι, μια ύπαρξη προτού να υπάρξει, αλλά και ως μισοτελειωμένο ποίημα. Αντίθετα, οι έμμεσες αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού ανέδειξαν αρχικά τον ποιητή-homo faber, δηλαδή τον ποιητή ως πλαστουργό και εμπειροτέχνη (γεωργό, αρτοποιό, κτίστη, μαραγκό, τυπογράφο, ράφτη). Παράλληλα, σε τρία ποιήματα ποιητικής παρουσιάζεται έκτυπα η εικόνα του ποιητή-πατέρα, αναπαράσταση που εμφανίζεται στις όψιμες συλλογές του Φωστιέρη και συνδέεται, αναμφίβολα και με βιωματικά στοιχεία, δηλαδή με το γεγονός της πραγματικής πατρότητας. Εκτός όμως από την εικόνα του πατέρα, ανιχνεύεται και αυτή του ποιητή-εραστή και ποιητή-εμπρηστή, αναπαραστάσεις που αφορούν κυρίως σε ποιήματα ποιητικής των πρώτων συλλογών, η φιγούρα του ποιητή-περιπατητή, αλλά και του ποιητή-ακροβάτη.

Εκτός από τα παραπάνω, σε σχέση με την αποτύπωση της εικόνας του ποιητή μέσα στον κειμενικό χώρο, διαπιστώνεται και η χρήση του λογοτεχνικού τρόπου της «μεταμόρφωσης» σε δύο ποιήματα ποιητικής. Πρόκειται για τα ποιήματα «Η μηλιά» και «Μεταμόρφωση», με κοινό σημείο σύγκλισης το δέντρο, που παραπέμπει στην έννοια του καρπού και του δέντρου (ως δέντρο η ποίηση και ως καρπός το ποίημα). Και οι δύο αυτές ποιητικές καταθέσεις προβάλλουν την ιδέα της μεταμορφωτικής δύναμης της ποιητικής τέχνης, ενώ στο ποίημα «Η μηλιά» ανιχνεύονται και ζητήματα που άπτονται της ιδεαλιστικής διάστασης της ποιητικής γραφής. Ως έτερος λογοτεχνικός τρόπος εξεικόνισης του συγγραφικού εαυτού εντοπίζεται η χρήση του «προσωπείου», σε δύο ποιήματα ποιητικής, που παράλληλα καταχωρίζονται και ως τα μοναδικά ποιήματα με ιστορικό υπόβαθρο. Ο



ποιητής φορά το προσωπείο του γνωστού ήρωα της μάχης του Μαραθώνα Κυναίγειρου στο ομώνυμο ποίημα, αλλά και του φιλόσοφου αυτοκράτορα Μάρκου Αυρήλιου στο ποίημα «Εις εαυτόν».

Δίπλα στις μεταμορφώσεις και στα προσωπεία εμφανίζεται και το alter ego του ποιητή, ο διπλότυπος συγγραφικός του εαυτός, η συγκρότηση του οποίου περνά μέσα από ένα πλαίσιο απορίας και αισθητοποιείται από τη χρήση του σχήματος της αποστροφής, με το οποίο ο ποιητής-πομπός αποστασιοποιείται από την εκδοχή του συγγραφικού του εαυτού, ως πρωτοπρόσωπου αφηγητή του ποιητικού μηνύματος, και στρέφεται προς τον συγγραφικό του εαυτό, τον οποίο και προσπαθεί να αναγνωρίσει και να συνομιλήσει μαζί του. Η διάσταση αυτή, ως ένας ποιητικός «διπολισμός» ή «σχίσμα», εντοπίζεται μόνο σε ποιήματα των πρώτων συλλογών, στα οποία προβάλλει ως σημαντική και η ιεροποίηση της συγγραφικής νεότητας. Τέλος, σε σχέση με τους άλλους ποιητές, στα ποιήματα ποιητικής προβάλλει η ύπαρξη της συντεχνιακής συνείδησης, η υποδοχή του «Εμείς» δίπλα στο «Εγώ» λαμβάνει τον χαρακτήρα της εγγύτητας, και η προσφυγή στο συλλογικό υποκείμενο αποκαλύπτει, ενίοτε, την επιδίωξη της συνέργειας. Πρόκειται ωστόσο για ένα είδος «μετατόπισης» ή διαμοιρασμού του βάρους της ποιητικής ανακοίνωσης, ή και της δυσβάσταχτης ματαιώσης, που απορρέει από τη διάψευση των προσδοκιών. Η έννοια αυτή είναι εξόχως ορατή στις πρώτες ποιητικές συλλογές, στον ενδιάμεσο κειμενικό χώρο εξαφανίζεται, και επανέρχεται στην τελευταία συλλογή του ποιητή *Θάνατος ο Δεύτερος* (2020).

Εκτός όμως από τις αναπαραστάσεις του συγγραφικού εαυτού, η χαρτογράφηση των ιδεολογικών αντιλήψεων προέρχεται και μέσα από τον λόγο του ποιητή, και φανερώνει τις προσωπικές του αντιλήψεις για την τέχνη. Ο λόγος περί ποιήσεως εμφανίζεται ωστόσο αποδυναμωμένος σε έκταση, δηλαδή σε ποσότητα αναφορών (σε σχέση με το πλήθος των αναφορών στο ποίημα/ματα), ενώ οι ελάχιστες αναφορές είναι ενδεικτικές της προσωπικής ποιητικής θεωρίας του Αντώνη Φωστιέρη. Έτσι, η ποίηση λαμβάνει τα εξής γένη: είναι «Καλόν εντάφιον», καλό σάβανο δηλαδή, που μπορεί να σκεπάσει με τιμή τους ποιητές μετά τον θάνατό τους, είναι «Η μέσα όψη των πραγμάτων», ορισμός που παραπέμπει στην οδηγία του Μάρκου Αυρήλιου «Ένδον σκάπτε», αλλά και ψεύδος («Όμως το ψέμα της αλήθειας κουβαλάει την ποίηση»), μετασκευή του ανύπαρκτου που φαίνεται

υπαρκτό, αντίληψη που συνδέεται με τη ρήση του Ησιόδου περί των Μουσών (Θεογονία, στ. 26-28): «ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα» [Μτφρ: ξέρουμε εμείς και λέμε πολλά ψεύδη, σαν να είναι αλήθειες]. Ωστόσο, ως πυρηνική ιδεολογική αντίληψη προβάλλει η έννοια της άγραφης ποίησης, με τους δείκτες του άλεκτου να εμφιλοχωρούν στα ποιήματα ποιητικής. Η Ποίηση έξω απ' την ποίηση, η οποία προσημαίνεται με την τυπογραφική επιλογή του ποιητή να γράφεται με μικρογράμματο -π- η γραφόμενη ποίηση και με κεφαλαίο -Π- η ποίηση έξω απ' την ποίηση, εμφανίζεται ως *reductio ad absurdum*, μέσω της αδυναμίας της γραφόμενης ποίησης να υποστασιοποιήσει αυτούσιες εικόνες και συναισθήματα, αντίληψη που δηλώνεται ρητά στο ποίημα «Η Ποίηση δεν γίνεται με λέξεις» και σε ποιήματα, για παράδειγμα, που σχετίζονται με τη βίωση ενός ονείρου ή το άκουσμα της βουής του πελάγους, ενώ η Ποίηση-εκτός βρίσκεται και μέσα στην εκκλησία, καθώς συνδέεται με το τυπικό των θρησκευτικών ιεροτελεστιών, από το οποίο αναδύεται κατάνυξη και μυσταγωγία (οι αναγνώστες ως μύστες μια ανάλογης τελετουργίας), που συνδυάζεται με το συναίσθημα της βαθιάς ευλάβειας (βλ. ποιήματα «Η σάρκωση» και «Τι ποίηση»). Τέλος, ο λόγος του ποιητή κινείται σε μια αντιστικτική διελκυστίδα εγκωμίων (για την ποίηση, το ποίημα ή τα ποιήματα, τις λέξεις και τους στίχους) αλλά και ισχυρού ψόγου, που, με τη χρήση της ειρωνείας και του αυτοσαρκασμού, άλλοτε κατευθύνεται εις εαυτόν και άλλοτε προς τρίτους, δημιουργώντας ένα καθεστώς απομάγευσης της ποιητικής τέχνης. Εκτός από την ειρωνεία, εμφανίζεται και η εκτεταμένη χρήση του αποφθεγματικού λόγου, η χρήση του οποίου φανερώνει την πρόθεση της νοηματικής πύκνωσης και της συνειδητής σύμπτυξης, με όχημα την ελλειπτικότητα και με πρόθεση τον ορισμό ζητημάτων που σχετίζονται με την ποιητική γραφή. Η βραχυλογία που επιβάλλει ο ποιητής σε πολλά σημεία της εργασίας του, αλλά και η ένταξη αποφθεγματικών στίχων σε μη ολιγόστιχα ποιήματα, προϋποθέτουν μια διαδικασία «απόσταξης», που λαμβάνει τη μορφή δευτεροβάθμιας διανοητικής αναγωγής και προσπάθειας να αγγίξει ο ποιητικός λόγος τον «πυρήνα του νοήματος». Τέλος, με όχημα την αμφισημία, η οποία εντοπίζεται σε επιμέρους σημεία των ποιημάτων ποιητικής (ενίοτε συμπίπτει με τη μετωνυμία ή τη μεταφορά), ο ποιητικός λόγος βαθαίνει δημιουργώντας «τυφλά σημεία», που αφενός επιβραδύνουν την αναγνωστική οικείωση, αφετέρου

οδηγούν στην αναγνωστική εγρήγορση και επαγρύπνηση, στοιχείο που αυξάνει την παραγόμενη επενέργεια του λογοτεχνικού κειμένου.

Σχετικά με το δεύτερο σκέλος του τρίτου ερευνητικού ερωτήματος, που σχετίζεται με τη διερεύνηση των κυρίαρχων ιδεολογικών αντιλήψεων του ποιητή, η μελέτη των ποιημάτων ποιητικής έφερε στο φως σημαντικά στοιχεία της προσωπικής ποιητικής θεωρίας του Αντώνη Φωστιέρη και φώτισε τις σχετικές με την ποιητική τέχνη τοποθετήσεις του συγγραφέα, οι οποίες, στην πλειοψηφία τους, κινούνται προς μια συγκρουσιακή κατεύθυνση, σε σχέση με τις παραδεδομένες και στερεοτυπικές περί ποιήσεως αντιλήψεις, ως ποιητική ανυπακοή ή και αιρετική ανεξίθρησκια που εισάγει έναν διαφαινόμενο ρεαλισμό για την ποιητική τέχνη. Ο Φωστιέρης δεν ενδιαφέρεται για τη Μούσα, υποβαθμίζει την έμπνευση ως αναγκαία και μοναδική συνθήκη δημιουργίας του ποιητικού λόγου, θεωρεί την ευαισθησία των ποιητών «απάνθρωπη», δεν προκρίνει για τον εαυτό του την εικόνα του έγκλειστου ποιητή που βασανίζεται από τον μόχθο της γραφής, αλλά εκείνη του τεχνίτη πλαστοουργού, μέμφεται τον ποιητικό πληθωρισμό και αγαπά την ολιγογραφία, “μισεί” τα ποιήματά του και θεωρεί τον ποιητικό του εαυτό «τυχάρπαστο», αποδοκιμάζει το πλάνο ψήλωμα των ομοτέχνων του, εφαρμόζει, συμβολικά, την τακτική της «καμένης γης» και, καίγοντας τις λέξεις που έγραψε, αποζητά επίμονα να φτάσει στη μια και μοναδική λέξη, αυτή που θα συμπυκνώσει και θα ακεραιώσει το νόημα όλου του κόσμου.

Η «ευθύγραμμη», πάνω στον άξονα του χρόνου, μελέτη των ποιημάτων ποιητικής, αρχής γενομένης από τις πρώτες συλλογές, τις οποίες έγραψε και δημοσίευσε πριν το 1977, μέχρι την τελευταία συλλογή (2020), που περιλαμβάνεται στα *Άπαντα*, μάς επιτρέπει τη διαπίστωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια πρώιμα αποκρυσταλλωμένη ποιητική θεωρία, την οποία ο ποιητής προβάλλει συστηματικά μέσω των ποιημάτων ποιητικής, παραμένοντας προσηλωμένος στις βασικές αρχές της και τροποποιώντας εν μέρει, προς το τέλος, τις γλωσσικές προδιαγραφές, με την έννοια της απομάκρυνσης ορισμένων γλωσσικών φαινομένων, όπως της ομοηχίας, με τη μορφή της παρωνυμίας, της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας ή της λεξικής αντίθεσης. Φαίνεται λοιπόν ότι ο ποιητής προχώρησε με σταθερό βηματισμό πάνω σε μια αρκούντως λογικοκρατική και προσγειωμένη στο έδαφος ποιητική πραγματικότητα, την οποία προσεγγίζει συνεπικουρούμενος ιδεολογικά από τη *sui*

generis φιλοσοφούσα οπτική του, που εντοπίζεται σε πολλά ποιήματα ποιητικής (βλ. π.χ. τα ποιήματα «Μη μόναν όψιν», «Εκ του μη όντος», «Εις εαυτόν»). Αναφορές και παρατηρήσεις για τις θεωρητικές αντιλήψεις του ποιητή που σχετίζονται με ιδιοσυγκρασιακά και ιδεολογικά στοιχεία της προσωπικής του θεωρίας για τον ποιητικό λόγο επισημαίνονται σε όλο το εύρος της διδακτορικής διατριβής και ενισχύονται με τα αποσπάσματα των συνεντεύξεών του. Στο σημείο αυτό θα συνοψίσουμε σε ένα «ποιητικό δεκάλογο», τις κυρίαρχες ιδεολογικές συνιστώσες που απέδωσε η μελέτη των ποιημάτων του ποιητικής:

1. **Η ποίηση είναι η τέχνη του ελάχιστου:** Το αίτημα της ποιητικής πυκνότητας εντοπίζεται σε σημαντικό αριθμό ποιημάτων ποιητικής ως κυρίαρχη ιδεολογική αντίληψη για τον τρόπο συγγραφής του ποιητικού λόγου και η ποίηση ορίζεται ως «Η σύμπτυξη/ του στίλβοντος κόσμου σε αλφάβητο», στίχος που ανατρέπει τον ορισμό του Εμπειρικού, καθώς η «ανάπτυξι» γίνεται «σύμπτυξη». Παράλληλα, το αίτημα της ποιητικής πυκνότητας αποτυπώνεται και ως φορμαλιστική επιλογή που γίνεται ορατή από την πληθώρα ποιημάτων που γράφονται με το «πατρόν» της μικρής φόρμας, κατά το πρότυπο του *roème en prose*, επιτρέποντάς μας να κάνουμε λόγο «για ποίηση σε μικρές δόσεις», δηλαδή ποιήματα που μοιάζουν μορφολογικά με τα επιγράμματα και συμβαδίζουν με τη βραχυλογία που επιβάλλεται ως λόγος υψηλής απόσταξης και ακεραιωμένος σε ελάχιστους στίχους.
2. **Το καταραμένο μίσος:** Η απελευθέρωση μιας ανυπόφορης δυσθυμίας, με όχημα την ειρωνεία και τον ψόγο, κατευθύνεται προς τον ίδιο τον ποιητή (εις εαυτόν), προς άλλους ποιητές (παλαιότερους και νεότερους), προς το ποίημα, τα ποιήματα και τα υλικά σύνθεσής τους (λέξεις και στίχους) και, τέλος, προς τον αναγνώστη και το αναγνωστικό κοινό. Ειδικότερα, το μίσος για τα ποιήματα («Ποιήματά μου σας μισώ/ Με το καταραμένο μίσος που 'χουμε στον εαυτό μας») λαμβάνει μια ψυχαναλυτική διάσταση που εγγράφεται ως σημάδι «εναντίον εαυτού» και αμυντική πρακτική του ψυχισμού, που, κατά το μάλλον ή ήττον, συνδέεται με το γεγονός του αποχωρισμού-απομάκρυνσης του έργου από τον δημιουργό (ο περιώνυμος

«θάνατος του συγγραφέα»), ως υφιστάμενη απώλεια ελέγχου του έργου και απειλή αδυναμίας να ορίζει ο δημιουργός το ποίημα και τα ποιήματα.

3. **Η Ποίηση έξω από την ποίηση:** για τον ποιητή η ποίηση βιώνεται και ερήμην των ποιημάτων, καθώς αποτελεί μια στάση ζωής και λιγότερο ένα είδος γραφόμενου λόγου. Η μη γραφόμενη Ποίηση, η Ποίηση (έξω) συνιστά μια νοητή κατασκευή. Πρόκειται για τη βιωτή ποίηση, αυτή που βρίσκεται έξω από το χαρτί, και μέσα στον αισθητό κόσμο, ως κατάφαση, θαυμασμός και δέος για το συμπαντικό κάλλος, ως τρόπος ανάγνωσης του κόσμου ή ως έντονη βίωση που αφορά μόνο σε ανθρώπους που διαθέτουν ποιητική προσωπικότητα. Ενδεικτικά θυμίζουμε το ποίημα «Θέλω να γράψω ένα ποίημα» («Ένα ποίημα τυφλό/ Χωρίς αλφάβητο»), ενώ στο ποίημα «Θάνατος ο Δεύτερος», οι συσσωρευμένες εικόνες του αισθητού κόσμου φωτογραφίζουν έγχρωμα το εξωκειμενικό ποιητικό φαινόμενο που εισηγείται ο ποιητής: «Όμως το φως του ήλιου ο έρωτας/ Οι τρίλιες τ' αηδονιού η πανσέληνος».
4. **Το ποίημα είναι κατασκευή:** Η αντίληψη της κατασκευαστικής διαδικασίας του γραφόμενου ποιητικού λόγου διατρέχει το σύνολο των ποιημάτων ποιητικής, προβάλλοντας παράλληλα την εικόνα του ποιητή-χτίστη, ο οποίος αξιοποιεί ως υλικά οικοδομών ακόμη και τα “υλικά των κατεδαφίσεων”, δηλαδή στίχους που περίσσεψαν, που δεν χώρεσαν σε δημοσιευμένα ποιήματα ή στίχους που αρχικά είχαν ενταχθεί σε ποιήματα και πριν την δημοσίευσή τους απομακρύνθηκαν ως μη κατάλληλοι (δηλαδή κατεδαφίστηκαν). Ο κατασκευαστικός χαρακτήρας του ποιήματος ή των ποιημάτων διαλύει την αντίληψη ότι η ποίηση είναι δώρο της Μούσας και αναδεικνύει ως κυρίαρχο πυρήνα την έννοια του συγγραφικού μόχθου.
5. **Η ποίηση είναι ένα τίποτα:** Η ποίηση, ως συγγραφική πράξη, αποτυπώνει ένα φανταστικό κόσμο που δεν σχετίζεται με την πραγματική ζωή, δεν περιέχει κάποιο απτό αντίκρισμα, άρα, σε ρεαλιστική βάση, συνιστά ένα «Τίποτα». Η αντίληψη αυτή έρχεται σε ρήξη με τις υπερβολικές και ρομαντικές ιδέες που τοποθετούν τον ποιητικό λόγο στο επίπεδο μιας πραγματικότητας που στην ουσία δεν υφίσταται. Εφόσον λοιπόν η ποίηση είναι ένα «τίποτα», «Ποτέ απ' το τίποτα δεν έπεσε κανείς», γιατί ο κόσμος

της ποίησης συνιστά κίβδηλη αντανάκλαση του πραγματικού, η οποία, ακόμη κι όταν εποικίζεται από την ιδέα του θανάτου ή από τις πιο επικίνδυνες ιδέες, τόσο ο ποιητής όσο και ο αναγνώστης βγαίνουν αλώβητοι: «Από το ποίημα βγαίνεις πάντα ζωντανός».

6. **Η απώλεια του πραγματικού εαυτού χάριν του συγγραφικού:** Ο προσωπικός λόγος του γράφοντος υπερβαίνει ή εξαλείφει την ατομικότητά του («Και πες τό εγώ “κανείς”»), διαπερνά το πρώτο επίπεδο του θεματικού ερεθίσματος και ανάγεται ξανά στο επέκεινα μιας ευρύτερης οπτικής, καθώς η απώλεια του πραγματικού εαυτού χάριν του συγγραφικού επιτρέπει και τη μείωση της προσωπικής ευθύνης μέσω μιας δοτής ελευθερίας που παρέχει ο λογοτεχνικός λόγος. Ωστόσο, η πραγματικότητα, από μόνη της, είναι ένα άνυδρο-ξερό τοπίο, ένας «κήπος απότιστος», τον οποίο η ποίηση δύναται να μετασχηματίσει με τη φαντασία (εν φαντασία).
7. **Arte povera:** Η ποίηση είναι τέχνη “φτωχή”, όχι μόνο γιατί δεν επιστρέφει σε κανέναν ανταποδοτικά οφέλη, όσα ποιήματα και αν σκορπίσει ο ποιητής ως «άφρων πλούσιος», κανείς δεν «αγοράζει»: «Και τα ποιήματα/ Τ’ ασημικό που δεν θα το πουλήσω/ – Ποιός τ’ αγοράζε;». Η «φτώχεια» της ποίησης εντοπίζεται κυρίως ως αδιαφορία του αναγνωστικού κοινού, ο ποιητής, ωστόσο, ως μεναίχμη της ποίησης, συνεχίζει να γράφει ποιήματα, παρά το γεγονός ότι γνωρίζει εκ των προτέρων ότι πρόκειται για «Μια προδομένη υπόθεση λοιπόν/ Μια πλήρης ήττα».
8. **«Τριάντα χρόνια δεν αρκούν να γράψεις ένα ποίημα»:** Ο χρόνος συγγραφής του ποιήματος περνά από ένα στάδιο επώασης της ποιητικής ιδέας. Πρόκειται ουσιαστικά για την ανάδειξη της αρετής της υπομονής, συμβουλή που θυμίζει τα λόγια του Ζακόμπ: «Πρέπει να “αποταμιεύουμε” για πολύ καιρό και να μην αντιδράμε πρόωρα». Το ποίημα για τον Αντώνη Φωστιέρη περνάει μέσα από διαδοχικές φάσεις αλληπάλληλων διορθώσεων μέχρι να λάβει την τελική του μορφή. Η αντίληψη αυτή συνδέεται και εδώ με την έννοια του συγγραφικού μόχθου.
9. **Οι λέξεις είναι η «φυλακή» των εννοιών:** Οι λέξεις εγκλωβίζουν τις έννοιες, και ο ποιητής παρακαλεί για την «απελευθέρωσή» τους από τον τύραννο της γλώσσας, ώστε να γίνει ορατή η ουσία των πραγμάτων. Η κρατυλική αυτή

αντίληψη εντοπίζεται στα περισσότερα γλωσσοθεματικά ποιήματα ποιητικής. Ο ποιητής επιχειρεί να ξεφύγει από τον εγκλεισμό που επιβάλλει η γλώσσα, καθώς οι λέξεις, αντί να υπηρετούν την προσωπική έκφραση και αντίληψη, επιβάλλουν τυραννικά τα δικά τους φαντάσματα αντιστρέφοντας τους ρόλους: και έτσι, αντί να είναι οι λέξεις τα ονόματα των πραγμάτων, τα πράγματα είναι εκείνα που γίνονται υποζύγια των ονομάτων τους. Για τον λόγο αυτόν δηλώνει την τεράστια απογοήτευσή του («Απόκαμα/ Να κατοικώ σε λέξεις τιμεντένιες/ Να 'χω επίπλωση από λέξεις/ Ξύλου»), και ικετεύει να του δοθεί η χάρη της ανωνυμίας, η οποία θα λειτουργήσει ως καθαρμός των πραγμάτων από τα ονόματά τους, ως αναβάπτισμα μες στη ρευστότητα της άγνοιας: «Αχ δώσε μας/ Τη χάρη της ανωνυμίας, Κύριε,/ Σύντριψε τώρα διαπαντός τον τύραννο της γλώσσας».

10. **«Η ποίηση γίνεται και με ιδέες»:** Παρά τη διάχυτη αντίληψη ότι ο στοχασμός αποτελεί αντίπαλο πόλο της συγκίνησης, κατά την αντίληψη του ποιητή ο στοχασμός όχι μόνο δεν αφοπλίζει την έμπνευση αλλά αποτελεί μια επιπλέον αστείρευτη πηγή, απ' όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να αντλεί και να μεταδίδει τη γνήσια συγκίνηση, διαρκέστερη και ποιοτικότερη από μια απλοϊκή δακρυγόνο αντίδραση. Ως απάντηση στον Μαλλαρμέ, ο Φωστιέρης πιστεύει ότι η ποίηση γίνεται και με ιδέες, αρκεί η σκέψη να μετουσιωθεί σε συναίσθημα και το νόημα να σαρκωθεί σε βίωμα.

Τέλος, το τέταρτο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά στα κυρίαρχα επαναλαμβανόμενα δομικά σχήματα που απαρτίζουν το γλωσσικό σύστημα των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη Φωστιέρη και συνθέτουν το ύφος του ποιητικού κειμένου, συμπίπτει χωρικά με το Γ' μέρος της εργασίας, το οποίο εμφανίζει διαφορετική μορφή από τα δύο προηγούμενα μέρη, με τα ενιαία κείμενα να υποχωρούν και να δίνουν τη θέση τους σε δεδομένα έρευνας. Εδώ γίνεται εμφανές ότι η δόμηση του ποιητικού λόγου απαρτίζεται από στοχευμένες μορφολογικές επιλογές, που ενίοτε αποτελούν αντανakλάσεις ιδεολογικών αντιλήψεων. Έτσι, η χρήση του επιφωνήματος, πριμοδοτεί τη συγκινησιακή λειτουργία του λόγου και χρησιμοποιείται για να εκφράσει άλλοτε το αίσθημα της απορίας, άλλοτε να δηλώσει μια πρόθεση ειρωνικής τάξεως ή την αγανάκτηση, αλλά φυσικά και τον θαυμασμό και την ικανοποίηση. Ανάλογα, η συχνή χρήση ερωτήσεων εξυπηρετεί

ιδεολογικά ένα ευρύτερο πλαίσιο διαπορίας που διέπει όλη την ποιητική εργασία του Φωστιέρη, και εδώ λαμβάνει τη μορφή άμεσων ερωτήσεων ή ρητορικών ερωτήσεων, με την απορία να κατευθύνεται προς ζητήματα που αφορούν στη συγγραφή του ποιητικού λόγου ή τα ποιητικά υλικά που σχετίζονται (λέξεις-στίχοι), ενώ δεν απουσιάζουν οι εσώστροφες ερωτήσεις (ερωτήματα εις εαυτόν), αλλά και λοιπά οντολογικά ερωτήματα. Η έννοια της διαπορίας συνεπικουρείται και από το στοιχείο της αμφιβολίας και του δισταγμού, στοιχεία που κωδικοποιούνται με το σχήμα της επιδιόρθωσης, η οποία γίνεται είτε μέσω διάζευξης είτε με τη χρήση αποφαιτικών προτάσεων, αλλά και με τη χρήση ένθετου και παρένθετου λόγου. Σε επίπεδο φωνολογικής επανάληψης εξετάζεται η παρήχηση, *sui generis* μορφολογικό χαρακτηριστικό της ποίησης του Φωστιέρη, όπως και η ομοιοκαταληξία, η πολλαπλότητα των μορφών που λαμβάνει στα ποιήματα ποιητικής (εσωτερική ομοιοκαταληξία, ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό, ομοιοκαταληξία και ομοιοτέλετο, ομοιοκαταληξία με προσθήκη, ομοιοκατάληκτες ρίμες σε απόσταση, ομοιοκαταληξία-ηχώ και άλλες μορφές «αναδυτικής-αποκαλυπτικής» ομοιοκαταληξίας), πιστοποιώντας την έννοια του μεταμοντέρνου ποιητικού λόγου. Παράλληλα, ως σημαντική κρίθηκε η εξέταση της απόκλισης, δηλαδή τα δομικά σχήματα που αποκλίνουν από τη γλώσσα της κοινότητας, καθώς παραβιάζουν τα συνήθη γραμματικά και σημασιολογικά σχήματα. Η απόκλιση στο ερευνητικό δείγμα διερευνήθηκε σε επίπεδο φωνολογικό, το οποίο παρουσιάζει μικρό αριθμό ευρημάτων, αλλά και σε επίπεδο μορφοσυντακτικό, όπου λαμβάνει ποικίλες μορφές, οι οποίες και καταγράφονται (απόκλιση με γενική ως προσδιορισμό σε ουσιαστικό ή απόκλιση σημασιολογικών δομών). Τέλος, στο πλαίσιο της εξέτασης της ποιητικής γραμματικής ως προς τον άξονα της ομοιότητας, διερευνήθηκε η σωρευτική επανάληψη δομών στις διάφορες μορφές της (λεξική επανάληψη, μορφοσυντακτική και σχήμα ετυμολογικό). Από την εξέταση της επανάληψης έγινε αντιληπτό ότι αποτελεί ένα σταθερό και αποφασιστικό στοιχείο σύνθεσης του ποιητικού λόγου, το οποίο χρησιμοποιείται για την επίτευξη της συνοχής και της συνεκτικότητας του ποιητικού κειμένου, διασφαλίζοντας παράλληλα την έντονη προβολή του ποιητικού μηνύματος.

Κλείνοντας την ενότητα των συμπερασμάτων της διατριβής, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η ενδελεχής μελέτη των ποιημάτων ποιητικής του Αντώνη



Φωσιέρη άνοιξε ένα ευρύ πεδίο έρευνας που μπορεί να μετακινηθεί και στη διδακτική αξιοποίησή τους, πρόθεση που την τοποθετούμε στα desiderata, ενώ φιλοδοξούμε η διδακτορική διατριβή να λειτουργήσει ως πλαίσιο ανάλυσης για το έργο και άλλων ποιητών και ως ταπεινή συμβολή στη μελέτη των ποιητών της γενιάς του '70, το έργο των οποίων φαίνεται να απασχολεί τελευταία την εγχώρια ακαδημαϊκή κοινότητα.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

### Πρωτογενείς πηγές

- Φωστιέρης, Α. (1971). *Το Μεγάλο Ταξίδι*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.
- Φωστιέρης, Α. (1973). *Εσωτερικοί χώροι ή Τα είκοσι*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.
- Φωστιέρης, Α. (1977). *Σκοτεινός Έρωτας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Φωστιέρης, Α. (1977) *Ποίηση μες στην Ποίηση*. Αθήνα: Κέδρος.
- Φωστιέρης, Α. (1981). *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά*. Θεσσαλονίκη: Εγνατία
- Φωστιέρης, Α. (1987). *Το θα και το να του θανάτου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (1996). *Η σκέψη ανήκει στο πένθος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (2003). *Πολύτιμη λήθη*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (2007) *Ποίηση 1970-2005. Συγκεντρωτική έκδοση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (2013). *Τοπία του Τίποτα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (2020). *Θάνατος ο Δεύτερος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. (2021). *Άπαντα τα ποιήματα 1970-2020*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α.-Νιάρχος, Θ. (1990). *Σε δεύτερο πρόσωπο*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α.-Νιάρχος, Θ. (1997). *Θ. Έλληνες ποιητές για τη θάλασσα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α.-Νιάρχος, Θ. (2006). *Σύγχρονη Ερωτική Ποίηση (7<sup>η</sup> έκδοση)*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α.-Νιάρχος, Θ. (2006). *Ποίηση για την Ποίηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α.-Νιάρχος, Θ. (2012). *Ποιητικές Συνομιλίες / ελληνικά ποιήματα για ξένους ποιητές*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Φωστιέρης, Α. - Ψυχοπαίδης, Γ. (2019). *Ζωγραφική συνομιλία με την Ποίηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.

### Ελληνόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές

- Αγγελάκη-Ρουκ, Κ. (2006). «Το σκοτάδι του Αντώνη Φωστιέρη». *Εντευκτήριο* (73), σσ. 55-57.
- Αγγελάτος, Δ. (2017). *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*. Αθήνα: Gutenberg.
- Αγγελίδη, Ν. & Spinedi, C. (2000). «Η σκέψη ανήκει στο πένθος». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 109-111.
- Αϊχενμπάουμ, Μ. (1995). «Η θεωρία της μορφικής μεθόδου», στο *Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών* (Μτφρ. Η. Π. Νικολούδης). Αθήνα: Οδυσσεάς, σσ. 45-89.
- Αναγνωστάκη, Ν. (1995). «Το στοιχείο της σάτιρας και του χιούμορ στη νεότερη ποιητική γενιά». *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*. Αθήνα: Νεφέλη 179-180 & 183-184.
- Αποστολοπούλου-Χρυσανθάκη, Ν.- Κουτλή-Μήτση, Ν. (2019). *Πάρτε τον Λόγο. Εγχειρίδιο Ρητορικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Αραβανής, Σ. (2007α). «Το θα και το να του θανάτου». *Poiein.gr* (5.2.2007). Ανακτήθηκε στις 15/06/23. Από: <http://www.poiein.gr/2007/02/05/odhynio-anaaaitho-aea-oi-ea-eae-oi-ia-oio-eaiuoio-oio-aiothic-ousoeync/>
- Αραβανής, Σ. (2021β). «Αντώνης Φωστιέρης “Θάνατος ο δεύτερος”, εκδ. Καστανιώτη». *Poiein.gr*. Ανακτήθηκε στις 4 Δεκεμβρίου 2023. Από: <http://www.poiein.gr/2021/01/17/>
- Αραγκόν, Λ. (1928/1985). *Περί ύφους* (Μτφρ. Σ.Ν. Κουμανούδης). Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- Αρανίτσης, Ε. (1982). «Ο διάβολος τραγούδησε σωστά», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (7.2.1982).
- Αργυροπούλου, Χ. (2003). *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*: Αθήνα: Δαρδανός.
- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική*. (Μτφρ. Δ. Λυπουρλής). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Αριστοτέλης. (2008). *Ρητορική*. (Μτφρ. Δ. Λυπουρλής). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Αρσενίου, Ε. (2003). *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί*. Αθήνα: Παραφερνάλια-Τυπωθήτω.
- Αργυρίου, Α. (2001). *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του μεσοπολέμου (1918-1940)*, τ. Α΄. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αριστοδήμου-Ιακωβίδου, Ν. (2013). «Για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια Ελένη...». *Συνδυασμός των λογοτεχνικών θεωριών –Νέα Κριτική και Αναγνωστικές*

- θεωρίες– στη διδασκαλία της Ποίησης (Γυμνάσιο). Στο Πάτσιου - Καλογήρου (Επιμ.) *Η Δύναμη της Λογοτεχνίας: Διδακτικές προσεγγίσεις, αξιοποίηση διδακτικού υλικού* (Δημοτικό - Γυμνάσιο - Λύκειο) Αθήνα: Gutenberg, σσ. 29-61.
- Βαρίκας, Β. (1970). «Η νέα γενιά μπροστά στο σήμερα». *Βήμα* (29.11.1970).
- Βαρίκας, Β. (1971α). «Η άρνηση του κατεστημένου». *Βήμα* (24.1.1971).
- Βαρίκας, Β. (1971β). «Ποιητικός αντικομφορμισμός». *Βήμα* (16.5.1971).
- Βελουδής, Γ. (1994). *Γραμματολογία – Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Βίτσι, Μ. (2003). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Βαγενάς, Ν. (1980). *Ο ποιητής και ο χορευτής* (2η έκδοση). Αθήνα: Κέδρος.
- Βαγενάς, Ν. (1984). *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*. Αθήνα: Στιγμή.
- Βαγενάς, Ν. (2002). *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*. Αθήνα: Πόλις.
- Βαγενάς, Ν. (2021). «Η γενιά του '70 στο πλαίσιο της εποχής». *Frear* (4). Ανακτήθηκε στις 08/06/2023. Από: <https://mag.frear.gr/i-genia-toy-70-sto-plaisio-tis-epochis/>
- Βαλαωρίτης, Ν. (1987). *Ποιήματα 2 [1965-1974]*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον.
- Βαρελάς, Λ. (2017). «Η ποιητική γενιά του 1970 και ο περιοδικός Τύπος». *Νέα Εστία* (119), σσ. 951-962.
- Βάρναλης, Κ. (1956). *Ποιητικά*. Αθήνα: Κέδρος.
- Βέης, Γ. (2020). «Αντώνης Φωστιέρης-Γιάννης Ζωγραφική συνομιλία με την ποίηση εκδ. Καστανιώτη». *Η Καθημερινή* (09.10.2020).
- Βιάν, Μ. (1982). *Ποιήματα* (Μτφρ. Α. Φωστιέρης-Θ.Νιάρχος). Αθήνα: Γνώση.
- Βιστωνίτης, Α (1992). «Για τον Πάουντ και τη μουσική», *Η Λέξη* (108), σσ. 171-175.
- Βούλγαρης, Κ. (2021). «Η μελοποίηση και η ανάγνωση της ποίησης». *Η Αυγή* (22.11.21).
- Βουτουρής, Π. (1997). *Η συνοχή του Τοπίου*. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Eideneier – Αναστασιάδη, Ν. (2014). «Γενιά της Αμφισβήτησης» στη λογοτεχνία της Κρίσης». Στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014):οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών. (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου2014), σσ. 677-685. Ανακτήθηκε στις 23/06/2023. Από: [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/eideneier-anastasiadi\\_niki.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/eideneier-anastasiadi_niki.pdf)

- Έκο, Ο. (1993). Τα όρια της ερμηνείας (Μτφρ. Μ. Κονδύλη) (2ης έκδοση). Αθήνα: Γνώση.
- Ελύτης, Ο. (2002). *Οδυσσέας Ελύτης Ποίηση*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Μαγκλίνης, Η. (2004). «Εισήγηση για το βραβείο ποίησης του περιοδικού Διαβάζω». *Διαβάζω* (456), σ. 53.
- Ματθιόπουλος, Ε.Δ.. (2019). *Η έννοια της «γενιάς» στην περιοδολόγηση της Ιστορίας, της Ιστορίας της λογοτεχνίας και της Ιστορίας της Τέχνης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γαραντούδης, Ε. (1988). «Το θα και το να του θανάτου». *Υπόστεγο* (4), σσ. 92-94.
- Γαραντούδης, Ε. (2000). «Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη: μια περιπλάνηση στη νύχτα του τίποτα». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 45-53.
- Γαραντούδης, Ε. (2006). «Μια περιπλάνηση στη νύχτα του τίποτα. Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη», στο *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930-2006*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 309-331.
- Γαραντούδης, Ε. (2007α). *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι. Αθήνα: Πατάκης.
- Γαραντούδης, Ε. (2007β). *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση (1930-2006)*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γαραντούδης, Ε. (2018). Η ποιητική γενιά του 1970. *Εφ. Συντακτών*. Ανακτήθηκε στις 08/06/2023. Από: [https://www.efsyn.gr/tehnese/ekdoseis-biblia/anoih-to-biblio/145637\\_i-poiitiki-genia-toy-1970](https://www.efsyn.gr/tehnese/ekdoseis-biblia/anoih-to-biblio/145637_i-poiitiki-genia-toy-1970)
- Γεωργιάδου, Α. (2020). «Οι φωτοσκιάσεις μιας συνομιλίας». *Η Εφημερίδα των Συντακτών* (15.03.2020).
- Γεωργιάδου, Α. (2022). «Ο δημιουργικός διάλογος του σολωμικού έργου με τους ποιητές της Γενιάς του '70». Στο Αγγελάτος, Δ., Γαλάζης, Λ., Μαθιουδάκης, Ν., Πόρακου, Μ., (επιμ.). *Διονύσιος Σολωμός και Κύπρος*. Πρακτικά Επιστημονικού συνεδρίου (23-25 Σεπτεμβρίου 2022). Λευκωσία: Όμιλος Λογοτεχνίας και Κριτικής, σσ. 147-162.
- Γεωργιάδου, Α. (2023). «Τα πρόσωπα του Έρωτα στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Το Κοράλλι* (35-36), σσ. 13-21.
- Γεωργούλης, Κ. (1939). *Πλάτωνος Πολιτεία* (3η έκδοση). Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Γιαγκαζόγλου, Σ. (2001), «Με τον τρόπο της αλληγορίας». *Ίνδικτος* (15). σσ. 261-266.

- Γεωργουσόπουλος, Κ (2000). «Γραφή ασεβείας». *Εμβόλιμον* (41-42), σ. 17.
- Γιατρομανωλάκης, Γ.Ν. (επιμ.). (1980). *Κόιντος Οράτιος Φλάκος. Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο Ποιητική Τέχνη* (Μτφρ. Γ. Ν. Γιατρομανωλάκης). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Γκολίτσης, Π. (2017). *Ποιητικές μεταστοιχειώσεις (στοιχεία εξπρεσιονισμού στην ποίησή μας): Σαχτούρης, Μπράβος, Μαστοράκη, Φωστιέρης, Λαμπρέλλης, Χριστόπουλος, Γρίβα*. Αθήνα: Ρώμη.
- Γκολίτσης, Π. (2021). «Ένα “ρυθμικά σκεπτόμενο αίσθημα». *Fractal* (80). Ανακτήθηκε στις 08/06/23, από: <https://www.fractalart.gr/thanatos-o-deyteros/>
- Γρηγορόπουλος, Δ.Ε.. (2004). *Ἡ Σύνταξη τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Λόγου*. Αθήνα: Ἐννοια.
- Δαβέτας, Ν. (2003). «Το βάλαμο της λήθης». *Το Βήμα* (18/05/2003).
- Δανιήλ, Α. (2019). «Για τη συλλογή κριτικών κειμένων του Θεοδόση Πυλαρινού για τον Αντώνη Φωστιέρη». *frear.gr* (22.3.19). Ανακτήθηκε στις 18/06/2023. Από: <https://frear.gr/?p=24456>
- Δανιήλ, Α. (2020). «Ποίηση και Ζωγραφική». *Η Αυγή* (27.01.20)
- Δημηρούλης, Δ. (2004). «Η κληρονομιά του Νίτσε», στο Nietzsche, F, *Μαθήματα ρητορικής* (Μτφρ. Α. Μανούση). Αθήνα: Πλέθρον, σσ 11-15.
- Δημηρούλης, Δ. (2011). *Ο ποιητής ως έθνος*. Αισθητική και ιδεολογία στον Σεφέρη (2η έκδοση). Αθήνα: Πλέθρον.
- Δημητούλης, Δ. (επιμ.). (2007). *Διονυσίου Σολωμού Έργα – Ποιήματα και πεζά*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δήμου, Ε. (2020). «Ποίηση σε καμβά», *Η Αυγή* (4.06.2020).
- Δημουλά, Κ. (2017). «Πρόταση προς τα μέλη του Δ.Σ. του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη για την απονομή του Βραβείου Ποίησης 2010 της Ακαδημίας Αθηνών στον Α.Φ. για το σύνολο του έργου του». Στο Πυλαρινός, Θ. (επίμ.). *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα*. Λευκωσία: Αιγαίον.
- Δρακονταειδής, Φ. (2000). «Για τον Αντώνη Φωστιέρη». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 30-31.
- Έκο, Ο. (1993). *Τα όρια της ερμηνείας* (Μτφρ. Μ. Κονδύλη) (2ης έκδοση). Αθήνα: Γνώση.

- Eluard, P. (1982). "Σήμερα η Ποίηση" (Μτφρ. Γ. Καραβασίλης). *Η Λέξη* (17), σσ. 566-567
- Έλιοτ, Τ. Σ.. (2012). *Οι φωνές της ποίησης* (Μτφρ. Α. Μπερλής). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Εμίρης, Γ. (1977). «Αντώνη Φωστιέρη Σκοτεινός Έρωτας-Ποίηση μες στην Ποίηση», *Πολιορκία* (6), σσ. 6-8.
- Εμπειρικός, Α. (1935). *Υψικάμινος*. Αθήνα: Άγρας.
- Εμπειρικός, Α. (1945/1980). «Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας», *Ενδοχώρα*. Αθήνα: Άγρας, σ. 107
- Ζακόμπ, Μ. (1992). *Συμβουλές σ' ένα νέο ποιητή* (Μτφρ. Α. Φωστιέρης). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζερβού, Ι. (1997). «Η σκέψη ανήκει στο πένθος». *Αλφειός* (1997), σσ. 29-34.
- Ζήρας, Α. (1989). «Αντώνης Φωστιέρης», στο *Γενεαλογικά*. Αθήνα: Ρόπτρον, σσ. 209-218.
- Ζήρας, Α. (2000). «Ένα σχόλιο για την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 28.
- Holton, D., Mackridge, P., & Φιλιππική-Warburton, E. (2004). *Βασική γραμματική της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ήγκλετον, Τ. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (4η έκδοση) (Μτφρ. Μ. Μαυρωνάς). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Θεοδωράκης, Μ. (2019). «Η μελοποίηση της ποίησης». *Πολιτικά, Θεωρία και Πράξη*, τομ. Γ'. Αθήνα: Το Βήμα, σσ. 249-251.
- Θεοδώρου, Μ. (2017). «Η οπτική και απτική ποίηση του Apollinaire». *Literature*. Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.literature.gr/i-optiki-ke-apteki-piisi-tou-apolloinaire-grafi-i-marina-theodorou/>
- Ιλίνσκαγια, Α. (1983). *Κ.Π. Καβάφης, Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ίσαρης, Φ. (2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας Εφαρμογές στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση*. Ανακτήθηκε 28/6/2020 από <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PPP.pdf>
- Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.

- Καβαλλάρη, Ε. (2020). «Αντώνης Φωστιέρης – Γιάννης Ψυχοπαίδης: “Ζωγραφική συνομιλία με την Ποίηση”». *Ατέχνως* (7.01.20).
- Καββαθάς, Δ. (Επίμ.) (2004). *Nietzsche, F, Μαθήματα ρητορικής* (Μτφρ. Α. Μανούση). Αθήνα: Πλέθρον, σσ 11-15.
- Καγιαλής Τ. (2021). «Ο μύθος της “μυθικής μεθόδου”: Μια φιλολογική ανασκαφή». *Σύγκριση* (30), σσ. 1–23.
- Κακαβούλια, Μ. (2017). *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό* (2η έκδοση). Αθήνα: Νεφέλη.
- Κακλαμανάκη, Ρ. (2000). «Μερικές σκέψεις για τη λειτουργία της μνήμης στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 57-58.
- Κακολύρης, Γ. (2004). *Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση*: Αθήνα: Εκκρεμές.
- Κάλβος, Α. (1970). *Άπαντα*. Ζάκυνθος: Βιβλιοθήκη Ζακυνθινών Μελετών.
- Καλογήρου, Γ. (2000). *Τέρψεις και ημέρες Ανάγνωσης. Μελετήματα για την Διδασκαλία της Λογοτεχνίας στο Δημοτικό Σχολείο*, τόμ. Α' (4η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις της Σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Καλογήρου, Τ. (2023). «Ο *mia anima near*. Πρώτες σημειώσεις για την άρνηση του χρώματος στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη [Με αφορμή το ποίημά του «Προσοχή χρώματα»]». *Το Κοράλλι* (35-36), σσ. 27-35.
- Καλοκαιρινός, Α. (2010). *Γλωσσολογία και ποιητική*. Αθήνα: Νήσος.
- Καλοκύρης, Δ. (1995). *Νεοελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά*. Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- Καλοσπύρος, Ν. (2011). «Τα *desiderata* του ρητορικού Παπαδιαμάντη». Στο Νάκας, Θ. (Επιμ.) *Ρητορικός Παπαδιαμάντης*. Αθήνα: Πατάκης
- Καραβασίλης, Κ. (1980). «Ο έρωτας του σκοτεινού και η κατάρα της υπάρξεως», *Διαβάζω* (36). Στο Πυλαρινός, Θ. (Επιμ.), *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα* Λευκωσία: Αιγαίον, σσ. 170-171.
- Καριζώνη, Κ. (2014). «Οι μεταμορφώσεις του χώρου στην ποίηση της Θεσσαλονίκης». *Fractalart*. Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από: <https://www.fractalart.gr/>
- Κασίνης, Γ.Κ. (1998). *Η ρητορική των διδαχών του Μηνιάτη*, Τ. Α'. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων.
- Κασίνης, Γ. (2022). *Κωστής Παλαμάς. Τα ποιήματα ποιητικής*. Λευκωσία: Επιφανίου.



- Κατσιγιάννη Α. (1987). «Μορφικέςμεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)». *Παλίμψηστον* (5), σσ. 174-175.
- Κατσούδα, Γ. & Νάκας, Θ. (2013). *Όψεις Νεολογίας. Σύμφυση και Επανευμολόγηση*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κάσσοσ, Β. (1982). «Η αυθόρμητη φωνή της ψυχής». *Διαβάζω* (55), σ. 63.
- Κατσούλο, Μ. (2018). «Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα. Ανθολόγηση, Εισαγωγή, Επιμέλεια: Θεοδόσης Πυλαρινός». *Η Αυγή της Κυριακής* (13.5.2018)
- Κοκόλης, Ξ. (1993). *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*. Αθήνα: Στιγμή.
- Κολακίδης, Π. (1981). «Ο R. Jakobson και το "Θυμήσου σώμα..." του Καβάφη». *Εκθόλος* (7), σσ. 503-538. Και στο *Μελέτες, τ.Α΄: Ελληνική Γραμματεία και Γλώσσα* (επιμ. Σ. Ζουμπουλάκης). Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη Δήμου Ηρακλείου, σσ. 195-221.
- Comragnon, A. (2001). *Ο δαίμων της θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*. (Μτφρ. Ά. Τζούμα, Επιμ., & Α. Λαμπρόπουλος). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Κοντός, Γ. (1994). *Τα ευγενή μέταλλα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κόνια, Ε. (2016). *Τρόποι αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης σε σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα για εφήβους (από το 1990 και εξής)*. (Διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Αιγαίου (Ρόδος). Ανακτήθηκε στις 13/03/2023. Από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/38468>
- Κούγκουλος, Θ. (2016). «Η πρόσληψη του λογοτεχνικού χώρου από τη νεοελληνική κριτική». Στο *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*. Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς επιστημονικής συνάντησης (27-30 Μαρτίου). Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. σσ. 831-851.
- Κουζέλη, Λ. (2014), «Η μόδα του πολυτονικού συστήματος: ύφος και όχι γλώσσα», *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου.
- Κουκουλές, Φ. (1995). «Τα ου φωνητά των Βυζαντινών», στο *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός, τόμ. Στ΄*. Εν Αθήναις: Collection de l'Institut Français d' Athènes, σ. 525 & σ. 539.
- Κουμπιάδης, Σ. (2018). *Κριτική μελέτη και ανάλυση του νομοθετικού πλαισίου της αξιολόγησης των εκπαιδευτικών* (Διπλωματική εργασία). Πανεπιστήμιο Αιγαίου

- (Ρόδος). Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από:  
<https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/18518?show=full>
- Κοψάρης,Κ. (2020). «Όψεις του καρυωτακικού απόηχου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Θέματα Λογοτεχνίας* (63), 123-134.
- Κοψάρης, Κ. (2021). «Ο σκιοφωτισμός του θανάτου στον Αντώνη Φωστιέρη: Θάνατος ο Δεύτερος, εκδ. Καστανιώτης 2020». *Περί Ου*. Ανακτήθηκε στις 4 Δεκεμβρίου 2023. Από <https://www.periou.gr/>
- Κοψάρης, Κ. (2022). «Όψεις της επίδρασης του Baudelaire στον Αντώνη Φωστιέρη: η περίπτωση του μπωντλαιρικού ποιήματος “Οι Λιτανείες του Σατανά”». *Μανδραγόρας* ( 66), σσ. 88-93.
- Κοψιδά-Βρεττού, Π. (2020). «Αντώνης Φωστιέρης– Γιάννης Ψυχοπαίδης: “Ζωγραφική συνομιλία με την ποίηση”». *Diastixo*. Ανακτήθηκε στις 08/06/2023. Από: <https://diastixo.gr/kritikes/poihsh/13443-zografiki-synomilia-poihsh>
- Κυπριανός, Π. (2009). *Συγκριτική ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης* (2<sup>η</sup> έκδοση). Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Κωστίου, Κ. (2022). *...ως όνομα ψιλόν. Η συγκρότηση και η λειτουργία του προσωπείου στην ποίηση του Κ.Π. Καβάφη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1989). «“Ut pictura Poesis”. Το πρόσωπο και το προσωπείο μιας θεωρητικής διαμάχης». *Η Λέξη* (83), σσ. 208-224.
- Λεοντάρης, Β. (2001). *Κείμενα για την ποίηση*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λεοντάρης, Β. (2016). *Ο Καβάφης έγκλειστος*. Δύο δοκίμια υπεράσπισης του ποιητή απέναντι στην ποίηση (3η έκδοση). Αθήνα: Έρασμος.
- Λεοντσίνη, Ε. (2009). «Έρωσ και ερωτική αγάπη κατά τον Αριστοτέλη». *Celestia* (2), σσ. 61-68.
- Ληναίος, Ε. (1935). *Απόρρητα*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Οίκος Τριανταφύλλου.
- Λιαντίνης, Δ. (1997). *Γκέμμα*. Αθήνα: (ιδιωτική έκδοση).
- Liddell & Scott (2007). *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* (Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος).
- Λιοντάκης, Χ. (Επίμ). (1988/2009). *Ανθολογία Γαλλικής Ποίησης. Από τον Μπωντλαίρ ως τις μέρες μας*. Αθήνα: Καστανιώτης

- Λουλακάκη-Moore, E. (2017). «Η μεταφυσική του σκότους. Τρία έμμετρα ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη σε αγγλική μετάφραση». Στο Πυλαρινός, Θ. (επιμ.). *Για τον Αντώνη Φωστιέρη. Κριτικά κείμενα*. Λευκωσία: Αιγαίον, 365-369.
- Μαγουλά, Ε., & Καποθανάση, Α. (2015). «Περιπτώσεις φωνητικής ταύτισης γλωσσικών μονάδων και πώς αυτές γίνονται αντιληπτές από τους μαθητές». *Studies in Greek Linguistics* (35), σσ. 336-350.
- Μακρίδου, Π. (2019). *Ομοηχία, Αμφισημία και σχήμα ετυμολογικό στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη* (Διπλωματική εργασία). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2865784>
- Μακρίδου, Π. (2020α). «Το γλωσσικό φαινόμενο της ομοηχίας στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *MusEd* (2), 95-108.
- Μακρίδου, Π. (2020β). «Ξαναδιαβάζοντας τη συλλογή του Αντώνη Φωστιέρη *Ποίηση μες στην Ποίηση*» *Poeticanet*. Ανακτήθηκε στις 16/06/2023. Από: <https://www.poeticanet.gr/xanadiabazontas-syllogi-antwni-fwstieri-poiisi-a->
- Μακρίδου, Π. (2021α). «Η λέξη που διατάζει αμφίσημη: Η τεχνική της αμφισημίας στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Το Κοράλλι* (27-28), 132-141.
- Μακρίδου, Παρασκευή (2021β). «Η αμφίσημη ρητορική του έρωτα στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Μανδραγόρας* (64), 107-110.
- Μακρίδου, Π. (2021γ). «Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα: Σχέδια διδασκαλίας Δημιουργικής Γραφής βασισμένα σε ποιήματα του Αντώνη Φωστιέρη». Στο Κωτόπουλος, Τ.Η. - Βακάλη, Α.Π (επιμ.). *Πρακτικά 4<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου «Δημιουργική Γραφή»* (12-15 Σεπτεμβρίου 2019). Φλώρινα, σσ. 1201-1243.
- Μακρίδου, Π. (2021ε). *Όψεις αμφίσημου λόγου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη*. Αθήνα: Μανδραγόρας.
- Μακρίδου, Π. (2022α). «Η πρόσληψη και αναπαράσταση του φυσικού κόσμου στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη. Δειγματικό σχέδιο διδασκαλίας για το ποίημα “Κατοικίδιο δάσος”». Στο Καλδή, Σ., Ρουσσάκης, Ι., Τζίκα, Β., Χατζή, Μ., Μαλαφάντης, Κ. (επιμ.). *Πρακτικά του ΙΣΤ΄ Διεθνούς Συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρίας Ελλάδας, Το σχολείο στη δημοκρατία, η δημοκρατία στο σχολείο* (Βόλος 29-30 Νοεμβρίου και 1 Δεκεμβρίου 2019). Αθήνα: Διάδραση. σσ. 1520-1541.

- Μακρίδου, Π. (2022β). «Δυναμική αναμέτρηση ή ευτυχής συγγραφική συνάντηση. Η μελέτη του Θεοδόση Πυλαρινού “Ο ποιητής Αντώνης Φωστιέρης. Θεματικές και μορφολογικές προσεγγίσεις στο έργο του”, Καστανιώτης, 2021». *Ποιητικά* ( 45) (Ιούλιος), σσ. 14-17.
- Μακρίδου, Π (2022γ). «Αποκωδικοποιώντας τον Αντώνη Φωστιέρη». Για το βιβλίο του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου “Αντώνης Φωστιέρης” (Εκδ. Γκοβόστη, 2020)». *Book’s Journal* (135) (Οκτώβριος) , σσ. 82-83.
- Μακρίδου, Π (2023α). «Ένα σημαντικό λογοτεχνικό γεγονός. Η νέα συγκεντρωτική έκδοση ποιημάτων του Αντώνη Φωστιέρη *Άπαντα Τα Ποιήματα 1970-2020*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2021». *Το Κοράλλι* (35-36) (Μάρτιος) σσ. 58-68.
- Μακρίδου, Π. (2023β). «Δύο θάνατοι και μία τεφροδόχος. Για τη συλλογή του Αντώνη Φωστιέρη *Θάνατος ο Δεύτερος*». *Μανδραγόρας* (68) (Μάιος). σσ. 82-86.
- Μακρίδου, Π - Χριστοδουλίδου, Λ. (2021δ). «Ρητορική ανάγνωση της συλλογής του Αντώνη Φωστιέρη *Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)*». *6<sup>η</sup> ημερίδα υποψηφίων διδασκόντων, Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αιγαίου* (σσ. 314-338), Ρόδος (26 Ιουνίου 2021). Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.pre.aegean.gr/>
- Μάλλη, Μ. (2005). «Στους “αστερισμούς” της Συγκεκριμένης Ποίησης. Μια σύντομη χαρτογράφηση». *Σύγκριση/Comparison* (16), σσ. 139-157.
- Μάλλη, Μ. (2023). «Οπτικές τεχνικές στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Το Κοράλλι* (35-36), σσ. 69-82
- Μανακίδου, Φ.Π.. & Σπανουδάκης, Κ. (επιμ.) (2008). *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην ελληνιστική ποίηση*. Αθήνα: Gutenberg, 325-416.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. (2013). *Λατινικές και ξενόγλωσσες φράσεις στη Νέα Ελληνική*. Αθήνα: Βήμα.
- Μαρκόπουλος, Γ. (1979). *Οι πυροτεχνουργοί*. Θεσσαλονίκη: Εγνατία/Τραμ.
- Μαρκόπουλος, Γ. (1994). *Εκδρομή στην άλλη γλώσσα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαρκόπουλος, Γ. (1997). «Κατάδυση στο βαθύτερο είναι των πραγμάτων και στις ζοφερές σφαίρες της μεταφυσικής». *Αλφειός* ( 12-13), σσ. 20-28.
- Μαρκόπουλος, Γ. (2000). «Κατάδυση στο βαθύτερο είναι των πραγμάτων και στις ζοφερές σφαίρες της μεταφυσικής». *Αλφειός* (12-13), σσ. 20-28.
- Μαρκόπουλος, Γ. (2022). *Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη*. Αθήνα: Εκάτη.

- Μαρκόπουλος, Θ. (2010). «Αντώνης Φωστιέρης. Η στοχαστική ενατένιση των πραγμάτων». *Νέα Εστία* (1838), σσ. 704-718.
- Μαρκόπουλος, Θ. (2020). *Η εύφορη λύπη του Μιχάλη Γκανά*. Αθήνα: Μελάρι.
- Μαρωνίτης, Δ. (1987). «Ποιητική γενιά του '70». *Μέτρια και μικρά. Περιοδικά και εφημέρα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μαρωνίτης, Δ. (2011). «Ποιητική στον Ησίοδο». *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε 3/5/2021. Από: <https://www.tovima.gr/2011/02/06/opinions/roiitiki-ston-isiodo/>
- Μαυρή, Χ. (2020). «Ο δυοειδής (λόγιος και λαϊκός) λόγος του Αντώνη Φωστιέρη». *Περί ου*. Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από: <https://www.periou.gr/>
- Μητρόπουλος, Δ. (1992). «Η υποψία του φάλτσου». *Η Λέξη* (108), σσ. 136-139. Μελεγκιώτου.
- Μητσού, Μ. (1996). «Αταξίες της τύχης στον *Ερμήλο* του Περδικάρη». Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σσ. 293-308.
- Μ.Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, 1945-1980*. Μέρος Α'. Ποίηση, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1987, σ.291-293
- Μερακλής, Μ.Γ.. (2004). *Λαογραφικά ζητήματα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1991). *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία* (2η έκδοση). Αθήνα: Ο συγγραφέας.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1999). «Ο αποφθεγματικός λόγος στον Ελύτη». *Το Βήμα*, σ. 15. Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/460-o-afofthegmatikos-logos-toy-elyti>
- Μπαρτ, Ρ. (1953/1972). *Βαθμός μηδέν της γραφής* (Μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου). Αθήνα: Ράππα.
- Μπαχτίν, Μ. (2014). *Δοκίμια ποιητικής* (Μτφρ. Γ. Πινάκουλας). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Μπέγιαμιν, Β. (2016). *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας* (Μτφρ. Φ. Τερζάκης). Αθήνα: Ηριδανός.
- Μπενάτσης, Α. (2010). *Θεωρία Λογοτεχνίας. Δομισμός και Σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.

- Μπερίτζε, Κ. (2009). *Το θέμα της μυθικής διαδρομής στην υστεροβυζαντινή ιπποτική-ερωτική μυθιστορία Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης και στη γεωργιανική ιπποτική-ερωτική μυθιστορία. Ο ήρωας με δέρμα πάνθηρα* (Μεταπτυχιακή εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή. Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/113881?ln=el>
- Νάκας, Θ. (1988). *Η γλώσσα της σύγχρονης ποίησης* (Γενιά του '70). Αθήνα: Τέθριππον.
- Νάκας, Θ. (2002). *Γλωσσοφιλολογικά Β'. Μελετήματα για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία* (έκδοση ζ'). Αθήνα: Ο συγγραφέας.
- Νάκας, Α. (2005). *Σχήματα (μορφο)λεξικής και φραστικής επανάληψης*. Αθήνα: Πατάκης.
- Νάκας, Α. (2014). *Γλωσσοφιλολογικά, Δ'. Μελετήματα για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία* (5η έκδοση). Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση
- Νάκας, Θ. (2002). *Γλωσσοφιλολογικά Β'. Μελετήματα για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία* (έκδοση ζ'). Αθήνα,: Ο συγγραφέας.
- Νάκας, Θ. (2009). "Σχήματα λεξικής και φραστικής επανάληψης στη ρητορική και τη λογοτεχνία". *Η Λέξη* (200), σσ. 205-19.
- Νάκας, Θ., Μαγουλά, Ε., & Καποθανάση, Α. (2010). «Η ομοηχία στη νέα ελληνική: ορολογία και τυπολογία». *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα* (30), σσ. 436-449.
- Νάκας, Θ. (2014). *Γλωσσοφιλολογικά Μελετήματα για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία, Δ'* (5η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης
- Νάκας, Θ. (2017α). «Γλωσσικά, μετρικά, σχηματικά κ.ά. στο ποιητικό έργο του Κώστα Βάρναλη». *Θέματα Λογοτεχνίας* (56), σσ. 75-93.
- Νάκας, Θ. (2017β). «Σχετικά με το λεγόμενο 'πολύπτωτον' (πολυμορφικό) σχήμα λόγου». *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα* (37), σσ. 489-504.
- Ναούμ, Ι. (2017). *Ερμηνευτική Φαινομενολογία - Θεωρία Πρόσληψης*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε 3/5/2020 από <https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/ermeneutike-phainomenologia-theoria-proslepssemeioseis-naoum.pdf>

- Νικόπουλος, Τ. (Επιμ.). (2004). *Οβιδίου Μεταμορφώσεων*. Βιβλίο δέκατο. Αθήνα: Στιγμή.
- Οικονομίδου, Σ. (2016). Το παιδί πίσω από τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων. Αθήνα: Gutenberg.
- Ορφανίδης, Ν. (2013). *Ποιητών και πεζογράφων επίσκεψις-Αναγνωστικές διαδρομές στη νεοελληνική λογοτεχνία*. Λευκωσία: Ακτή, σσ. 82-85.
- Πάουντ, Ε. (2016). *Ποιητική τέχνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Παπαγεωργίου, Κ. (2014). «Αντώνης Φωστιέρης, Τοπία του Τίποτα». Τα Ποιητικά (13), σ.12.
- Παπαδάκης, Γ. (2014). «Ο Γιώργος Πολ. Παπαδάκης για τα τοπία του τίποτα του Αντώνη Φωστιέρη». *Πνευματική Ζωή* (215), σσ. 177-176.
- Παπαδιαμάντης, Α. (1989). «Ο έρωτας στα χιόνια», στο *Άπαντα III* (Επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος). Αθήνα: Δόμος, σσ. 105-110.
- Παπαντωνάκης, Γ. (1994). *Η γραμματική της Σαχτουρικής ποίησης* (Διακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/3203α>
- Παπαντωνάκης, Γ. (2000). «Η συνάντηση των χρωμάτων με την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 95-103.
- Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαχρίστου, Θ., Χέλμης, Α., & Μαροπούλου, Μ. (2015). *Δίκαιο και Λογοτεχνία*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα (Kallipos). Ανακτήθηκε από <https://www.calameo.com/read/0030940228f255548382d>
- Παρίσης, Ν.Γ. (2007). *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι. Αθήνα: Πατάκης, σσ. 1401-1402.
- Παρίσης, Ν. & Παρίσης, Ι. (2007). *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.
- Πασχαλίδης, Γ. (2007). *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι. Αθήνα: Πατάκης, σσ. 73-74 & 1634-1635.
- Παυλόπουλος, Γ. (2001). *Ποιήματα 1943-1997*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Πλάτωνος (2004) *Ίων* (Μτφρ.-εισαγωγή-σχόλια Α. Τσακνάκης). Θεσσαλονίκη: Βιβλιοβάρδια.

- Πολίτης, Δ. (2003). *Ο αναγνώστης στην ποίηση για παιδιά του Η. Τανταλίδη, του Γ. Βιζυηνού και του Α. Πάλλη: θεωρητικές διαπιστώσεις και διδακτικές προεκτάσεις* (Διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.  
Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από:  
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/20122>
- Πολίτη, Τ. (Ιούνιος 1979). «Έντεχνος λόγος ή οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα». *Δευκαλίων* (25-26), σσ. 29-30.
- Πολίτης, Λ. (Επιμ.) (1948). *Δ. Σολωμού Ποιήματα, τ. Ι*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Πολίτης, Λ. (2009). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (17η ανατύπωση). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Ποταμιάνου, Α. (2008). *Τα εναντίον εαυτού*. Αθήνα: Μέτα.
- Πουρνάρη, Μ. (2004). «Ντέιβιντ Χιουμ: Η πειραματική μέθοδος συλλογισμού στα ηθικά θέματα». Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από:  
<https://olympias.lib.uoi.gr/jsrui/bitstream/123456789/25112/1/13>.
- Προκοπάκη, Χ. (επίμ.). (2000). *Ανθολογία Γ. Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πυλαρινός, Θ. (2015). «Οι ποιητές για την ποίησή τους». *Poeticanet*. Ανακτήθηκε 3/5/2020 από <https://www.poeticanet.gr/poities-poiisi-toys-a-1510.html>
- Πυλαρινός, Θ. (Επιμ.) (2017). *Για τον Αντώνη Φωστιέρη Κριτικά κείμενα*. Λευκωσία: Αιγαίον.
- Πυλαρινός, Θ. (2019). «Εισαγωγή στην αλβανική έκδοση», στο *Ars poetica/Poiezite Poezise* (Μτφρ. Β. Ζαφειράτη). Τίρανα: Neraida, σσ. 5-12.
- Πυλαρινός, Θ. (2020). «Αντώνης Φωστιέρης, Θάνατος ο Δεύτερος, εκδόσεις Καστανιώτη». *Η Αυγή* (16.11.2020), σ. 64.
- Πυλαρινός, Θ. (2021). *Ο Ποιητής Αντώνης Φωστιέρης. Θεματικές και Μορφολογικές προσεγγίσεις στο έργο του*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ρικέρ, Π. (1990). *Δοκίμια ερμηνευτικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας.
- Ρίλκε, Ρ.Μ. (2006). *Επιστολές σε έναν νεαρό ποιητή* (Μτφρ. Α. Ίσαρης). Αθήνα: Αρμός.
- Σαββίδης, Γ. (1978). *Εφήμερον σπέρμα* (1973-1978). Αθήνα: Ερμής.
- Σαββίδης, Γ. Π. (επιμ.) (1992). *Κ.Γ. Καρυωτάκης, Τα ποιήματα* (1913-1928). Αθήνα: Νεφέλη.



- Σαββίδης, Γ. Π.. (1989). *Στα χνάρια του Καρυωτάκη. Κείμενα 1966-1988*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σαββίδης, Γ.Π. (1985/2011). «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη». *Μικρά καθαφικά Α΄*. Αθήνα: Ερμής, σσ. 281-311.
- Σαΐξπηρ. (2015). *Άμλετ* (2η έκδοση) (Προλεγόμενα-Μτφ Δ. Καψάλης). Αθήνα: Gutenberg.
- Σακελλαριάδης, Γ. (2004). *Σύγχρονο λεξικό όρων και θεμάτων γλωσσολογικών*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Σακελλίου, Λ. Σ. (2013). *Δημιουργική ανάγνωση, γραφή και ζωή- Τόμος Ι*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σεφέρης, Γ. (1984). *Δοκιμές*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (2014). *Ποιήματα. Νέα έκδοση*. Αθήνα: Ίκαρος. σ. 200-202, από τη συλλογή Ημερολόγιο Καταστρώματος, Β΄. Ίκαρος.
- Σιώτης, Ν. (2017). «Μένει να ξαναβρούμε τη ζωή μας». *Νέα Εστία* (1875). σσ. 838.-841.
- Σκαρτσής, Σ. (2002). *Γλωσσικά και ποιητικά* (2η έκδοση). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σκλόφσκι, Β. (1995). «Η Τέχνη ως Τεχνική», στο Τσβ. Τοντορόφ, *Θεωρία της Λογοτεχνίας – Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών* (Μτφρ. Η. Π. Νικολούδης). Αθήνα: Οδυσσέας, σ.90-111.
- Σκλόβσκι, Β., & Αϊχενμπάουμ, Μ. (1985). *Για το Φορμαλισμό. Η ανάσταση της λέξης: Η θεωρία της "φορμαλιστικής μεθόδου"*. (Β. Λαμπρόπουλος, & Ν. Καλταμπάνος, Μεταφρ.). Αθήνα: Έρασμος.
- Σκουτερόπουλος, Ν.Μ. (1987). *Πλάτωνος Ευθύδημος*. Αθήνα: Μανούτιος.
- Σόρογκας, Σ. (2021). «Μικρή αναφορά στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη», στο *Κείμενα για πρόσωπα και βιβλία* (2η έκδοση). Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, σσ. 47-52.
- Σουλογιάννη, Α. (2014). «Πυκνή μάζα ποίησης». *Book Press* (29.3.2014).
- Σουλογιάννη, Α. (2020). «Πώς σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί». *bookpress.gr*. Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&>

- Σουλογιάννη, Α. (2021). «Υλικά κατεδαφίσεων-Υλικά οικοδομών». *Ποιητική* (27), σσ. 294-298.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). «Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας». *Ουτοπία* (72), σσ. 149-156.
- Σταύρου, Θ. (2010). *Νεοελληνική μετρική* (2η έκδοση). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών/Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Σταυρόπουλος, Λ. (2019). «“Time and Again”: Η μουσική του Keith Moore συναντά την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη», *Το Βήμα* (7.05.2019). Ανακτήθηκε στις 14/06/2023. Από: <https://www.tovima.gr/2019/05/07/culture/time-and-again-i-mousiki-tou-keith-moore-synanta-tin-poiisi-tou-antoni-fostieri/>.
- Στεργιούλης, Χ. (Επιμ.). (2009). *Άγιος Νικόλαος. Εγκωμιαστικοί λόγοι επιφανών βυζαντινών λογίων* (Ανδρέας Κρήτης, Μιχαήλ, Μεθόδιος, Συμεών, Νεόφυτος). Αθήνα: Ζήτρος.
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ., Τσιτσιρίδης, Στ., Αντζούλη, Λ., Κριτσελή, Γ. (επιμ.) (2002). *Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*. Ανακτήθηκε στις 16/05/2023. Από: [Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα] [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/anthology/literature/index.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/index.html)
- Στοβαίου, Ι. (2005). *Ανθολόγιον. Τόμος Α΄* (Μτφρ. Χρ. Σ. Θεοδωράτου). Αθήνα: Γεωργιάδης.
- Στρούμπας, Γ. (2007). «Από την καθαρτική λήθη βγαίνεις πάντα ζωντανός». *Μανδραγόρας* (37), σσ. 136-139.
- Στρούμπας, Γ. (2014). «Γλυκιά επιστροφή». *Αντιφωνητής* (16/6/2014), σ. 2.
- Στρούμπας, Γ. (2021). «*Η ασάφεια των ορίων*». *Το υπερλογικό στοιχείο στο λογοτεχνικό έργο του Αργύρη Χιόνη*. Αθήνα: Σμίλη.
- Σωτηρόπουλος, Δ.Π. (2017). «Στις ρίζες της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας. Η υπερπολιτικοποίηση και η Γενιά του '70». *Νέα Εστία* (1875), σσ. 769-783.
- Τζάνη, Μ. (2005). *Σημειώσεις για το μάθημα Μεθοδολογία έρευνας κοινωνικών επιστημών*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. (Π.Τ.Δ.Ε). Ανακτήθηκε 3/5/2020 από <http://benl.primedu.uoa.gr/database1/method.pdf>
- Τζάρτζανος, Α. (1989). *Νεοελληνική Σύνταξις* (της Κοινής Δημοτικής), Τόμ. Β΄. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

- Τζιόβας, Δ. (2003). *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (3η εκδ). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τοντόροφ, Τ. (1989). *Ποιητική* (Μτφρ. Α. Κατρινάκη). Αθήνα: Στιγμή.
- Τοντορόφ, Τ. (1991). *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (Μτφρ. Παρίση, Α.). Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Τσελίκης, Π. (2018). «Τα Τοπία του Τίποτα του Αντώνη Φωστιέρη και η Προσωκρατική Φιλοσοφία». *Το Κοράλλι* (17-18), σσ. 124-134.
- Τσελίκης, Π. (2021). «Αντώνης Φωστιέρης-Γιάννης Ψυχοπαίδης. Ζωγραφική συνομιλία με την ποίηση». *Μανδραγόρας* (65), σσ. 142-144.
- Τσιώλης, Γ. (1996). *Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τσόμσκυ, Ν. (1977). *Μορφή και νόημα στις φυσικές γλώσσες* (Μτφρ. Μ. Μαρκίδης). Αθήνα. Έρασμος.
- Φιρτινίδου, Π. (2015). «Η Μουσική στην καθημερινότητα των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης 1933-1945. Διαστροφή της Κουλτούρας ή Κουλτούρα της Διαστροφής;». *Faretra*. Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://kokkini.org/2021/01/25/>
- Φραγκόπουλος, Θ.Δ. (1988). «Αντώνη Φωστιέρη: Το Θα και το Να του Θανάτου». *Νέα Εστία* (1455), σσ. 266-267.
- Φραγκόπουλος, Θ.Δ. (1989). «Τα ιχνογραφήματα του Σεφέρη». *Η Λέξη* (83), σσ. 253-256.
- Φραντζή, Α. (1996). «Η ποίηση της ποίησης». *Αντί* (623), σσ. 62 – 64.
- Φρυδάκη, Ε. (2003). *Η θεωρία της λογοτεχνίας στην πράξη της διδασκαλίας*. Αθήνα: Κριτική.
- Φωστιέρης, Α. (1979). «Μια συζήτηση για την ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη» (Συνέντευξη του Γ. Εμίρη). *Πολιορκία* (6), σσ. 3-4.
- Φωστιέρης, Α. (1980). «Μία συνέντευξη χωρίς ερωτήσεις». *Περιοδικό* (1), σσ. 41-43.
- Φωστιέρης, Α. (1982). «Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση – Αντώνης Φωστιέρης» (Συνέντευξη της Σ. Παπασουλιώτη). *Σήμερα* (6), σ. 23.
- Φωστιέρης, Α. (1983). «Αντώνης Φωστιέρης. Αφιέρωμα» (επιμ. Γ. Γαλάντης). *Διαβάζω* (69), σσ. 54-56.
- Φωστιέρης, Α. (1993α). «Το παιδί και το βιβλίο. Μικρή ερωτική ιστορία». *Η Λέξη* (118) (Νοέμβριος-Δεκέμβριος), σσ. 696-703.

- Φωσιέρης, Α. (1993β). «Όταν η λογοτεχνία αντιμετωπίζεται ως είδος εξωτικό» (συνέντευξη της Ν. Κοντράρου-Ρασιιά). *Ελευθεροτυπία* (15.11.1993).
- Φωσιέρης, Α. (1996α). «Η πορεία των γεγονότων». *Σελίδες* (Καστανιώτης), (χωρίς αρίθμηση).
- Φωσιέρης, Α. (1996β). «Και η απομυθοποίηση είναι τρόπος μυθοποίησης» (Συνέντευξη του Β. Καλαμαρά). *Ελευθεροτυπία*, σ. 37.
- Φωσιέρης, Α. (1997α). «Συνέντευξη στον Αντώνη Σκιαθά και στον Γιάννη Παππά» (Συνέντευξη του Α. Σκιαθά και του Γ. Παππά). *Ελί-τροχος* (12), σσ. 140-148.
- Φωσιέρης, Α. (1997β). «Τις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν, χωρίς μολύβι» (Συνέντευξη του Χ. Κωνσταντόπουλου). *Αλφειός* (12-13), σσ. 3-19.
- Φωσιέρης, Α. (1999). «Α. Φωσιέρης: Η ποίηση αποκτά αξία όταν γίνεται τρόπος ζωής» (Συνέντευξη του Σ. Λουκά). *Αγγελιοφόρος της Κυριακής* (29 Νοεμβρίου), σ. 30.
- Φωσιέρης, Α. (2001). «Η διανοητική και λογική διάσταση της ποίησης» (Συνέντευξη της Ν. Παμπαλλή). *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* (Λευκωσία) (17.06.2001).
- Φωσιέρης, Α. (2003). «Αόρατα μηνύματα κρυμμένα σε ποιήματα» (Συνέντευξη του Β. Καλαμαρά). *Ελευθεροτυπία* (23/07/2003), σ. 33.
- Φωσιέρης, Α. (2005α). «Η ποίηση στην Ελλάδα είναι λαϊκή τέχνη» (Συνέντευξη της Α. Σταυράκη). *Ελευθερία* (20.03.2005).
- Φωσιέρης, Α. (2005β). «Όταν η λήθη γίνεται πολύτιμη» (Συνέντευξη του Σ. Λουκά). *Αγγελιοφόρος* (10.07.2005).
- Φωσιέρης, Α. (2007α). «Ποίηση στάση ζωής» (Συνέντευξη του Γ. Στρούμπα). *Αντιφωνητής* (31.01.07).
- Φωσιέρης, Α. (2007β). «Αντώνης Φωσιέρης» (Συνέντευξη του Σ. Αραβανή). *Δίφωνο* (142), σσ. 46-48.
- Φωσιέρης, Α. (2009). «Συνέντευξη με τον ποιητή Αντώνη Φωσιέρη» (Συνέντευξη του Π. Ηλιόπουλου). *Celestia* (2), σσ. 142-145.
- Φωσιέρης, Α. (2012β). «Ποίηση είναι αυτό που λείπει από πολλά ποιήματα». (Συνέντευξη του Κ. Παπαγεωργίου). *Τα ποιητικά* (8), σ. 10.
- Φωσιέρης, Α. (2013). «Αντώνης Φωσιέρης». (Συνέντευξη του Π. Παπαδάκη), στο «*Μου είπαν...(Συνομιλίες-συνεντεύξεις)*». Αθήνα: Δρόμων, σσ. 367-372.

- Φωστιέρης, Α. (2014β). «Η ποίηση δεν είναι τόπος για ζογκλερισμούς» (Συνέντευξη του Β. Χατζηβασιλείου). *Ημερησία* (21.04.2014) και στο Χατζηβασιλείου, Β. (2020). *Αντώνης Φωστιέρης*. Αθήνα: Γκοβόστης, σ. 161.
- Φωστιέρης, Α. (2014β). «Ο μονοφυσισμός, στον χώρο της ποίησης, αποτελεί αίρεση» (Συνέντευξη του Δ. Κοσμόπουλου). *Νέα Ευθύνη* (22), σσ. 153-158:
- Φωστιέρης, Α. (2014γ). «Αμοργός: Ο Αντώνης Φωστιέρης γράφει για το αγαπημένο του νησί στην Athens Voice». *Athens Voice* (490). Ανακτήθηκε στις 23/06/2023. Από: <https://www.athensvoice.gr/life/taxidia/72379/amorgos-0/>
- Φωστιέρης, Α. (2014δ). «Η ποίηση είναι τέχνη της σιωπής» (Συνέντευξη του Μ. Πιμπλή). *Τα Νέα* (19.09.2014).
- Φωστιέρης, Α. (2017α). «Περιοδικά και σταθερά χαρακτηριστικά της Γενιάς του '70. Μια προσωπική μαρτυρία». *Νέα Εστία* (119), σσ. 870-875.
- Φωστιέρης, Α. (2018β). «Η ποίηση δεν είναι... σέλφι» (Συνέντευξη της Α. Κώττη). *Φιλελεύθερος*, σσ. 34-35.
- Φωστιέρης, Α. (2020α). «Νέα ποιήματα για την ποίηση. Αφιέρωμα σε “ποιήματα ποιητικής”» (Επιμέλεια-Συντονισμός αφιερώματος: Αλέξιος Μάινας). *Diastixo* (21/03/2020). Ανακτήθηκε στις 16/05/23. Από: <https://diastixo.gr/logotexnikakeimena/roihs/13927-new-poets>
- Φωστιέρης, Α. (2020β). «Τα “κρυμμένα” του Νίκου Εγγονόπουλου». *Η Αυγή* (3/02/2020).
- Φωστιέρης, Α. (2020γ). «Ζωγραφική και ποίηση, τέχνες εξίσου σιωπηλές» (Συνέντευξη του Ε. Ιντζέμπελη). *Ελεύθερος Τύπος* (8.02.2020), σ. 30.
- Φωστιέρης, Α. (2020δ). «Αντώνης Φωστιέρης: Βαραίνει μέσα μου η Ελλάδα» (Συνέντευξη του Στ. Παρασκευόπουλου). *Boulevard*. Ανακτήθηκε στις 6/6/2023. Από: <https://www.eboulevard.gr/2020/07/26/antonis-fostieris-varainei-mesa-moy-i-ellada7>
- Φωστιέρης, Α. (2021α). «Σε όλη μας τη ζωή γράφουμε μόνο ένα βιβλίο» (Συνέντευξη της Κ. Κουνινιώτη). *Πελοπόννησος της Κυριακής* (24.01.2021). Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://pelop.gr/antonis-fostieris-se-oli-mas-ti-zoi-grafoume-ena-mono-vivlio/>
- Φωστιέρης, Α. (2021β). «Η γλώσσα της ποίησης και η ποίηση της γλώσσας» (ομιλία από: 51:19 έως 1:05'). *Η Λογοτεχνία στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση: Κριτική*

- και Προγράμματα Σπουδών. (Διημερίδα του Ι.Ε.Π.). Ανακτήθηκε στις 22/05/2023.  
Από: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Bojk-ViUSk](https://www.youtube.com/watch?v=_Bojk-ViUSk)
- Φωστιέρης, Α. (2021γ). «Σε όλη μας τη ζωή γράφουμε ένα μόνο βιβλίο» (Συνέντευξη της Κ. Κουνινιώτη). *Pelop.gr*. Ανακτήθηκε στις 08/06/23. Από: <https://pelop.gr/antonis-fostieris-se-oli-mas-ti-zoi-grafoume-ena-mono-vivlio/>
- Φωστιέρης, Α. (2022α). «Συνομιλία του ποιητή Αντώνη Φωστιέρη με τον Μανώλη Στεργιούλη» (συνέντευξη του Μ. Στεργιούλη). *Αντίθετα Ρεύματα* (3), σσ. 5-6. Ιανουάριος
- Φωστιέρης, Α. (2022β). «Αντώνης Φωστιέρης: συνέντευξη στον Ελπιδοφόρο Ιντζέμπελη» (Συνέντευξη του Ε. Ιντζέμπελη). Ανακτήθηκε στις 16/06/2023. Από: <https://diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/18004-antonis-fostieris-syn>.
- Φωστιέρης, Α. (2022γ). «Συνομιλώντας με τον Αντώνη Φωστιέρη» (Συνέντευξη του Κ. Κοψάρη). *Περί ου* (27/05/2022).
- Φωστιέρης, Α. (2022δ). «Η ποίηση επιχειρεί να συλλάβει εκείνο που διαφεύγει, που δεν μπορεί να σαρκωθεί σε πράξη» (Συνέντευξη του Γ. Παππά). *Bookpress.gr*. Ανακτήθηκε στις 06/06/2023. Από: <https://bookpress.gr/sinenteuxeis/sinomilies/16212-antonis-fostieris-i-poiisi-epixeirei-na-syllavei-ekaino-pou-diafeygei-pou-den-borei-na-sarkothei-se-praksi>
- Φωστιέρης, Α. (2023). «Η ποίηση είναι συγγενής εξ αίματος της σιωπής» (Συνέντευξης της Τ. Καρβουνάκη). *Litetature*. Ανακτήθηκε στις 18/06/23. Από: <https://www.literature.gr/i-poiisi-einai-syggeneis-ex-aimatos-tis-siopis-o-antonis-fostieris-synomilei-me-tin-tzina-karvoynaki/>
- Φωστιέρης, Α.-Παππάς, Γ. (2020ε). «Εννοιολογική ποίηση και φιλοσοφία-Μια συνομιλία». *Νέα Ευθύνη* (50-51), σσ. 262-266.
- Φωστιέρης, Α.-Χαραλαμπίδης, Κ. (2018α). «Ποίηση και Μεταφυσική». *Αντίφωνο* (Antifono.gr). Ανακτήθηκε στις 25/4/2023. Από: <https://youtu.be/9i4v1NKO8NA>.
- Φωστιέρης, Α. - Χρονάς, Γ. (2017β). «Φωστιέρης-Χρονάς, συνομιλία στις 03/06/17» (Συνέντευξη στην Α. Τσιφτσή). Ανακτήθηκε στις 26/06/2023. Από: <https://www.youtube.com/watch?v=b6Yv-gSEuP8GR>
- Φωστιέρης, Α. -Χατζόπουλος, Θ. (2010). «Σκοντάφτοντας στο αίνιγμα της ποίησης» *Poetix* (3), σσ. 8-37.

- Φωστιέρης, Α. - Ψυχοπαίδης, Γ. (2019). *Ζωγραφική Συνομιλία με την Ποίηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φωστιέρης, Α. - Ψυχοπαίδης, Γ. (2020α). «Έχουμε κοινό υπέδαφος ευαισθησίας» (Συνέντευξη του Γ. Μυλωνά). *Φιλελεύθερος* (25/01/2020), σσ. 88-89.
- Χαραλαμπίδης, Χ. (2021). «Τα “ρυθμικά σκεπτόμενα αισθήματα” του Αντώνη Φωστιέρη. Γλώσσο-λογικά & λεξικό-γραφικά». *Χάρτης* (26). Ανακτήθηκε στις 08/06/2023. Από: <https://www.hartismag.gr/hartis-26/klimakes/ta-ryomika-skeptomena-aisohmata-toy-antwnh-fwstierh>
- Χατζηβασιλείου, Β. (2020). «Ασκήσεις θανάτου». *Βήμα της Κυριακής* (6/12/2020).
- Χατζηβασιλείου, Β. (2020). *Αντώνης Φωστιέρης*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Χιόνης, Α. (2004). *Στο υπόγειο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Χριστοδουλίδου, Λ. (2019). *Όψεις του Αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*. Λευκωσία: εκδ. Η. Επιφανίου.
- Χριστοδουλίδου, Λ. (2022). «Η δύναμη της αναστοχαστικής ποιητικής αναζήτησης στην ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Το Κοράλλι* (31-32), σσ. 150-155.
- Χρυσανθόπουλος, Γ. (2019). «Θεοδόσης Πυλαρινός. Για τον Αντώνη Φωστιέρη». *Diastixo*. Ανακτήθηκε στις 23/06/23. Από: <https://diastixo.gr/kritikes/meletesdokimia/11466-gia-ton-antwnh-fwstierh>
- Χρυσανθόπουλος, Γ. (2019). *Αντώνης Φωστιέρης*. Πάτρα: Διαπολιτισμός.
- Ψάχου, Μ. (2000α). «Το Μεγάλο Ταξίδι του Αντώνη Φωστιέρη μέσα στην ποίηση – Περί Ποιητικής». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 73-89.
- Ψάχου, Μ. (2000β). «Αντώνης Φωστιέρης». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ: 157-171.
- Ψάχου, Μ. (2011). *Η ποιητική Γενιά του '70: ιδεολογική και αισθητική διερεύνηση* (Διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ανακτήθηκε στις 16/06/2023. Από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28388>
- Ψάχου, Μ. (2015). «Τίποτα, Μηδέν, και ανελέητο Κάτι». *Η Αυγή της Κυριακής* (4.1.2015), σ. 25.
- Ψάχου, Μ. (2017). «Μύθος και πραγματικότητα των γραμματολογικών προσδιορισμών για την ποιητική γενιά του '70». *Νέα Εστία* (1875), σσ. 984-996.
- Ψυχοπαίδης, Γ. (2019). «Αντί-λαλο φως», στο Α. Φωστιέρης-Γ. Ψυχοπαίδης, *Ζωγραφική συνομιλία με την ποίηση*. Αθήνα: Καστανιώτης. σσ. 6-7.

Ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές και ξενόγλωσσες από μετάφραση

- Abrams, M.H.. (2007). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων* (Μτφρ. Γ. Δεληβοριά & Σ. Χατζηιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκης.
- Bachelard, G. (1970). «Ο ονειρικός χώρος» (Μτφρ. Α. Φωσιέρης). *Η Λέξη* (14 ), σσ. 534-536.
- Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου* (Μτφρ. Ε. Βέλτσου-Ι. Χατζηνικολή) (8<sup>η</sup> έκδοση). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Bachelard, G. (2016). *Το νερό και τα όνειρα* (Μτφρ. Ε. Τσούτη). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (second Ed).NY: Oxford university press.
- Barthes, R. (2007). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Μτφρ. Γ. Σπανός) (3<sup>η</sup> έκδοση). Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, R. (2020). *Η αρχαία ρητορική. Μνημονικό βοήθημα* (Μτφρ. Π. Αγγελόπουλος). Θεσσαλονίκη: Petites Maisons.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992* (Μτφρ. Ε. Ζουργού-Μ. Σπανάκη). Αθήνα: Νεφέλη.
- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση* (Μτφρ. Δ. Δημηρούλης). Αθήνα: Άγρας.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brooks, K. (1951). «The Formalist Critic», *Kenyon Review* (13). In Newton. K.M. (ed). (1997). *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. (sec. ed.), pp. 72-81.
- Bruner, J. (2004). *Δημιουργώντας ιστορίες. Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή* (Μτφρ. Β. Τσούρτου, Κ. Πολυδάκη, Γ. Κουγιουμτζάκης). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Bühler, K. (1990). *Theory of Language. The Representational Function of Language*. Philadelphia: J. Benjamins
- Camus, A. (2007). *Ο μύθος του Σίσυφου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Caton, S. C. (1987). "Contributions of Roman Jakobson". *Annual Review of Anthropology* (16), pp. 223–260. <http://www.jstor.org/stable/2155871>
- Cazzulo, M. (2000). «Εισαγωγή στο βιβλίο Antonis Fostieris, *Nostalgia del Presente*». Milano: Crocetti Editore, p. 7.



- Chambers, A. (1985) "The Reader in the Book" στο *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*. London: Bodley Head.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Compagnon, A. (2001). *Ο δαίμων της θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*. (Μτφρ. Ά. Τζούμα, Επιμ., & Α. Λαμπρόπουλος). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Cuddon, J. (1979). *A Dictionary of Literary Terms* (revised edition by C. E. Preston). Penguin Books: London.
- Culler, J. (2000). *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια Συνοπτική Εισαγωγή* (Μτφρ. Κ. Διαμαντάκου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Culler, J. (2010). "Η λογοτεχνικότητα". Στο Angenot, M., Bessiere, J., Fokkema, D., Kushner, E., (Επιμ.) *Θεωρία της λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές* (Μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Gutenberg.
- Cuvelier, A. (1992). «Η μουσική και η ποίηση» (Μτφρ. Ι. Μαρτζοπούλου). *Η Λέξη* (108). σσ. 217-230.
- De Beaugrande, R., & Dressler, W. (1981). *Introduction to text linguistics*. London & New York: Longman
- De Man, P. (1979). *Allegories of reading*. New Haven : Yale University Press.
- De Rosa, M. (2017). «Nostalgia del Presente» (Μτφρ. Μ. Φραγκούλη). *Poesia* (145), στο Πυλαρινός, Θ. (επιμ.). *Κριτικά κείμενα για τον Αντώνη Φωστιέρη*. Λευκωσία: Αιγαίον, σ. 410.
- Eco, U. (1976). *Θεωρία σημειωτικής* (Μτφρ. Καλλιφατίδη, Ε.) (2η έκδοση). Αθήνα: Γνώση.
- Eliot, T.S. (1951). *Poetry and Drama*. Harvard University Press: Faber & Faber
- Ellis, J. (1974). "The Relevant Context of a Literary Text". In *The Theory of Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, pp. 104-124., <https://doi.org/10.1525/9780520318885-006>
- Eluard, P. (1982). "Σήμερα η Ποίηση" (Μτφρ. Καραβασίλης, Γ.). *Η Λέξη* (17), σσ. 566-567.
- Éluard, P. (1989). «Τα ενορατικά μας αδέρφια» (Μτφρ. Γ. Βαρβέρης). *Η Λέξη* (83), σσ. 288-293.
- Empson, W. (1949). *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.

- Fantuzzi, M. & Hunter, R. (2002). *Ο Ελικώνας και το Μουσείο. Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου* (Μετάφρ. Δ. Κουκουζίκα & Μ. Νούσια). Αθήνα: Πατάκης, 454-568.
- Fokkema, D., & Ibsch, E. (1997). *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*. (Μτφρ. Γ. Παρίσης). Αθήνα: Πατάκης.
- Fontana, D. (1981). *Ψυχολογία για εκπαιδευτικούς*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Fontanier, P. (1827/1977). *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1986). «Of Other Spaces» (Tr. J. Miskowiec). *Diacritics* (16), p.24.
- Friar, K. (2000). «Για τον Αντώνη Φωστιέρη» (Μτφρ. Κ. Αγγελάκη-Ρουκ). *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 26-27.
- Fritzman, J. M.. & Riley, B.(2009). “Not Only Sub Specie Aeternitatis, but Equally Sub Specie Durationis: A Defense of Hegel’s Criticisms of Spinoza’s Philosophy”. *The Pluralist*, 4(3), 76–97. <http://www.jstor.org/stable/20708995>
- Fuhrmann, M. (2007). *Αρχαία ελληνική λογοτεχνική θεωρία: Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον “Λογγίνο”*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Gagarin, M. (2007). Oratory and Rhetoric before the Sophists. In: Worthington, I. (ed) *A companion to Greek Rhetoric*. Oxford: Blackwell Publishing, pp: 27-37.
- Garnier, P. (1989). «Το οπτικό ποίημα» (Μτφρ. Τ. Ντούμας). *Η Λέξη* (83), σσ. 288-293.
- Gennete, G. (1982/2018). *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού* (Μτφρ. Β. Πατσογιάννης- Επίμ. Μ. Στεφανοπούλου-Λ. Τσιριμώκου). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Gibson, C. A. (2004). *Learning Greek History in the Ancient Classroom: The Evidence of the Treatises on Progymnasmata*. *Classical Philology*, 99(2), 103–129.
- Glotfelty, C. & Fromm, H. (1996) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens Georgia: University of Georgia Press.
- Godden, R. (1993). «Μια ιστοριούλα που θα μπορούσε να γράψει ο καθένας». *Η Λέξη* (118), σσ. 732-738.
- Guilford, J. P. (1959). Traits of creativity. In H. H. Anderson (Ed.). *Creativity and its cultivation*. New York: Harper & Brothers Publishers, pp. 142-161.

- Hawthorn, J. (2012). *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο – Μια εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας* (Μτφρ. Μ. Αθανασοπούλου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Holton, D., Mackridge, P., & Φιλιππική-Warburton, E. (2004). *Βασική γραμματική της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Jakobson, R. (1977). *Το πρόβλημα Μαγιακόβσκι* (Μτφρ.-Πρόλογος Ρ. Κοσσέρη) (2η έκδοση). Αθήνα: Έρασμος.
- Jakobson, R. (1987). "Baudelaire's Les chats". In *Language in Literature* (ed. K. Pomorska-S. Rudy). The Belknap press of Harvard University press. Cambridge, Massachusetts, London, England. pp. 180-197 & 520-521.
- Katsaros, V., Pontani, F., Sarris, V.. (Edit.). (2017). *Reading Eustathios of Thessalonike*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Katz, V. (2013). *Ιστορία των μαθηματικών. Μια εισαγωγή* (Μτφρ. Κ. Χατζηκυριακού). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Kennedy G.(2004). *Ιστορία της κλασικής ρητορικής, αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής* (Μτφρ. Ν. Νικολούδης). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Kerswell, L., Siakaluk, P. D., Pexman, P. M., Sears, C. R., & Owen, W. J. (2007). Homophone effects in visual word recognition depend on homophone type and task demands. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 61(4), pp. 322-327.
- La Rochefoucauld, F. (1952). *Σκέψεις ή γνωμικά και αξιώματα ηθικής* (Μτφρ. Χ. Χρηστίδης), Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- La Rochefoucauld, F. (1953/1972). «Στοχασμοί ή αποφθέγματα και γνωμικά» στο Μπαρτ, Ρ. *Βαθμός μηδέν της γραφής* (Μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου). Αθήνα: Ράππα, σσ. 87-88.
- Lausberg, H. (1963). *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. München: Hueber Verlag.
- Lausberg, H. (1998). *Handbook of Literary Rhetoric A Foundation for Literary Study*, ed. David E. Orhon and R. Dean Anderson, Brill, Leiden: Boston-Köln.

- Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures.
- Loulakaki-Moore, I. (2016). "The Dark Philosopher and the postmodern turn: Heraclitus in the poetry of Seferis, Elytis and Fosters". *Cambridge University Press*, pp. 91-113.
- Lyons, J. (2019). *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία* (Μτφρ. Μ. Αραποπούλου, Α. Αρχάκης, Μ. Βραχιονίδου, Α. Καρρά) (22η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης.
- Matisse, H. (1989). «Η μέθοδός μου να εικονογραφώ (Μτφρ. Α. Φωσιέρης)». *Η Λέξη* (83), σσ. 199-201.
- Matterson, S., & Jones, D. (2000). *Studying poetry*. London & New York: Hodder Education Publishers.
- Medvedev, P. N. & Bakhtin, M. M.. (1978). «The Object, Tasks, and Methods of Literary History». *The Formal Method in Literary Scholarship: Critical Introduction to Sociological Poetics* (tr. A. J. Wehrle). Baltimore, pp. 26-37.
- Meletinsky, E. (2010). Κοινωνίες, Πολιτισμοί και Λογοτεχνικό γεγονός. Στο (Επιμ.), Marc Angenot, Jean Bessiere, Douwe Fokkema, Eva Kushner· συνεργάτες E. Cros [et. al]. *Θεωρία της λογοτεχνίας: προβλήματα και προοπτικές*. (Μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Gutenberg.
- Montanari, F. (2008). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ.* (επιμέλεια: Δανιήλ Ιακώβ, Αντώνιος Ρεγκάκος), Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Montandon, A. (1992). *Les formes brèves*. Paris: Hachette.
- Morgan, T. (2007). Rhetoric and Education, in Ian Worthington (Ed). *A companion to Greek rhetoric. Blackwell companions to the ancient world. Literature and culture*. Oxford: Blackwell Pub, pp.303-319.
- Mukarovsky, J (2019). Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts (Excerpts), στο Newton, K.M. (επιμ) (2019). *Η λογοτεχνική θεωρία του 20<sup>ου</sup> αιώνα* (Μτφρ. Α. Κατσικερός-Κ. Σπαθαράκης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σσ. 25-31
- Nespor, M. (1999). *Φωνολογία* (Μτφρ. Α. Ράλλη, Α. Νάτσης, & Ά. Παπασταύρου), Αθήνα: Πατάκης.

- Newton, K.M. (ed). (1997). *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. (sec. ed.). NY: Palgrave Macmillan.
- Newton, K.M. (επιμ) (2019). *Η λογοτεχνική θεωρία του 20ου αιώνα* (Μτφρ. Α. Κατσικερός-Κ. Σπαθαράκης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου* (Μτφρ. Α. Στρουμπούλη). Αθήνα: Gutenberg.
- Pernot, L. (2005). *Η Ρητορική στην Αρχαιότητα* (Μτφρ. Μ. Τσελέντη). Αθήνα: Δαίδαλος.
- Popovic, P. & Boissinot, A. (2002). Herméneutique. Στο Aron, P. & Saint-Jaques, D. (επιμ.). *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris: P.U.F., σσ.260-262.
- Popper Karl-Raimund (1945/1980). *Η ανοιχτή κοινωνία και οι εχθροί της Τ. Α'* (Μτφρ. Ε. Παπαδάκη). Αθήνα: Δωδώνη.
- Rowe, C. (1993). Plato "Phaedo". Edition and Commentary. Cambridge Greek and Latin Classics.
- Rabinowitz, P.J. (1977). "Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences". *Critical Inquiry* 4, σσ. 126-143.
- Ruegg, M. (1998). «Μεταφορά και Μετωνυμία: Η λογική της στρουκτουραλιστικής ρητορικής». (Επίμετρο), στο Jakobson, R. *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* (Μτφ. Α. Μπερλής). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας"
- Saussure, F. de. (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (Μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Sexton, A. (2021). «Anne Sexton. Επιλογή ποιημάτων (Εισαγωγή-Μτφρ. Α. Βασιάδη). *Ποιητική* (27), σσ. 206-216.
- Shen, D. (2013). "Implied author, authorial audience, and context: Form and History in Neo-Aristotelian Rhetorical Theory". *Narrative* (21.2). p. 140.
- Suleiman, S. & Crosman, I. (eds). (1980). *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press.
- Szegedy-Maszák (2010). «Το κείμενο ως δομή και κατασκευή». Στο Angenot, M., Bessiere, J., Fokkema, D., Kushner, E., (Επιμ.) *Θεωρία της λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές* (Μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Gutenberg, σσ. 295-350.
- Thompson, E. M. (1977). Jurij Lotman's Literary Theory and Its Context. *The Slavic and East European Journal*, 21(2), 225–238. <https://doi.org/10.2307/306702>

- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil.
- Ullmann, S. (ed). (1964). *Language and style: collected papers by Stephen Ullmann*. Oxford, Basil Blackwell.
- Tonnet, H. (2009). Μελέτες για την Νεοελληνική Πεζογραφία. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Valéry, P. (1945). De l'enseignement de la poétique au Collège de France. *Variété V*. Paris: Gallimard.
- Volkovitch, M. (2000). «Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη». *Εμβόλιμον* (41-42), σσ. 37-38.
- Walz, C. (1832). *Rhaetores Graeci ex codicibus Florentinis Mediolanensibus, Monacensibus, Neapolitanis, Parisiensibus, Romanis, Venetis, Taurinensibus, et Vindobonensibus* (Τόμ. I). Stuttgartiae et Tubingae: J. G. Cotta.
- Wordsworth, W. (2011). "Πρόλογος" στις Λυρικές μπαλάντες. Στο Αϊναλής, Δ.Ζ. – Παπαντωνόπουλος, Μ. (επιμ.). *Οι ποιητές των λιμνών και η σχολή της Ιένας*. Αθήνα: Κριτική, σσ. 79-129.
- Wellek, R. & Warren, A. (1980). *Θεωρία Λογοτεχνίας* (Μτφρ. Σ. Δεληγιώργη). Αθήνα: Δίφρος.
- Wellington, J. (2015). *Educational research. Contemporary issues and practical approaches* (2nd edition). London: Bloomsbury Academic.

Παράρτημα

**Αδημοσίευτη συνέντευξη του ποιητή Αντώνη Φωσιέρη στην Παρασκευή Μακρίδου (21/04/2021)**

**Ένα ποίημά σας στην *Πολύτιμη Λήθη* έχει ως τίτλο τη γνωστή ρήση του Μαλλαρμέ «Η ποίηση δεν γίνεται με ιδέες». Ωστόσο, σχεδόν σύσσωμη η κριτική έχει διακρίνει στο δικό σας έργο ένα φιλοσοφικό (ή έστω στοχαστικό) στοιχείο. Πώς εξηγείται αυτή η αντίφαση;**

Η "αντίφαση" είναι ηθελημένη και εντελώς εικονική, καθώς η χρήση της αποφθεγματικής ρήσης του Μαλλαρμέ γίνεται με τρόπο ειρωνικό –σχεδόν σαρκαστικό– στο εσωτερικό του ποιήματος, όπου ανατρέπεται από την εξίσου γνωστή φράση του Σολωμού, όπως την διέσωσε ο Πολυλάς: «Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους, κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσυνέλαβε». Που σημαίνει πως η δημιουργία του ποιήματος ξεκινάει με μια διανοητική σύλληψη, και πως η δύναμη της διανοητικής σύλληψης είναι αυτή που θα κάνει στη συνέχεια την «καρδιά θερμά να αισθανθεί». Υποθέτω πάντως (για να μην αδικήσουμε ενδεχομένως την πρόθεσή του) ότι ο Μαλλαρμέ δεν είχε κύριο στόχο να ακυρώσει τη βαρύτητα του εννοιολογικού περιεχομένου αλλά μάλλον να τονίσει την κεφαλαιώδη σημασία της γλώσσας στη σύνθεση ενός ποιήματος, υπαινισσόμενος εντέλει το αυτονόητο: πως μια ιδέα, μια σκέψη, μια επινόηση, όσο σημαντική και αν είναι, δεν μπορεί από μόνη της να λειτουργήσει ως ποίηση, αν δεν ενσαρκωθεί σε μίαν εξίσου σημαντική γλωσσική μορφή. Περίπου αυτό που είχε διακηρύξει στα καθ' ημάς, με άλλη αφορμή και άλλη στόχευση, ο Αλέξανδρος Σούτσος: «Ιδέαι όμως πλούσιαι, πτωχά ενδεδυμένοι,/ δεν είναι δι' αιώνιον ζωήν προωρισμένοι».

**Έχετε πει επανειλημμένως ότι, αν η φιλοσοφία είναι (κατά τον πλατωνικό ορισμό στον *Φαίδωνα*) «μελέτη θανάτου», η ποίηση αποτελεί, στους αντίποδες, μελέτη ζωής. Θεωρείτε πως όλοι έχουν την ίδια άποψη σ' αυτό το θέμα;**

Η αλήθεια είναι πως όχι. Ο Νίκος Εγγονόπουλος, λογουχάρη, στο ποίημά του με τον μακροσκελή τίτλο «Νέα περί του θανάτου του Ισπανού ποιητού Φεντερίκο Γκαρθία



Λόρκα στις 19 Αυγούστου του 1936 μέσα στο χαντάκι του Καμίνο ντε λα Φουέντε» ισχυρίζεται το αντίθετο: «Η τέχνη κι η ποίηση δεν μας βοηθούν να ζήσουμε:/ η τέχνη και η ποίησης μας βοηθούνε/ να πεθάνουμε». Νιώθω αμήχανα που θα αμφισβητήσω την αξιωματική διατύπωση ενός τόσο σημαντικού ποιητή, αλλά θα πω αυτό που πιστεύω. Η ποίηση (και δεν μιλώ εδώ για τη γραπτή εκδοχή της, αλλά για την ποίηση ως αίσθηση και ως στάση ζωής) σε διδάσκει να αναζητάς τη συγκίνηση που εν δυνάμει κρύβεται μέσα στο κάθετί, όχι για να την αποτυπώνεις σε λέξεις και στίχους, αλλά για κάτι πολύ σημαντικότερο: για να την ζεις. Να ανακαλύπτεις ή να εφευρίσκεις την ομορφιά, ακόμη κι εκεί που απουσιάζει, να σέβεσαι τη λεπτομέρεια, να επικεντρώνεσαι στο ελάχιστο και να ανακαλύπτεις μέσα του το παν. Να ανοίγεις τα μάτια σου στον κόσμο με απορία και έκπληξη, με βλέμμα νηπίου. Να θυμάσαι πως ο χρόνος είναι περιορισμένος, γι' αυτό και τόσο πολύτιμος. Να καταβροχθίζεις με βουλιμία το κάθε δευτερόλεπτο που σου χαρίζεται, σαν μελλοθάνατος. Ή μάλλον: ως μελλοθάνατος. Που ξέρει την καταδίκη του, αλλά δεν ξέρει ποιαν αυγή θα φωνάξει ο φύλακας το δικό του όνομα, για εκτέλεση.

**Ο σεβασμός στη λεπτομέρεια, πέρα από τη σημασία του σε επίπεδο ζωής, μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί και κανόνα στη συγγραφή;**

Οπωσδήποτε. Ο γάλλος ποιητής Λεόν Πολ Φαργκ είχε υποστηρίξει πως «η Τέχνη είναι υπόθεση κομμάτων» –όχι των πολιτικών βέβαια, αλλά των σημείων στίξης–, με την έννοια ότι σε κάθε καλλιτεχνική σύνθεση όλα τα επιμέρους στοιχεία που την αποτελούν, ακόμη και αυτά που θεωρούνται υποδεέστερα, διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο σε σχέση με το τελικό αποτέλεσμα. Στη λογοτεχνία, και ειδικότερα στην ποίηση, αυτό είναι περισσότερο από εμφανές. Κάθε λέξη, κάθε σημείο στίξης, κάθε γύρισμα του στίχου μπορεί ν' αλλάξει τον ρου του ποιήματος, να του προσδώσει άλλη χροιά. Όπως, σε άλλες Τέχνες, ακόμη και το πάχος μιας γραμμής, η διαβάθμιση μιας λεπτής απόχρωσης ή ο τόνος μιας συγχορδίας έχουν ιδιαίτερο αισθητικό και συναισθηματικό αντίκτυπο στον δέκτη τους, έτσι και η τοποθέτηση μιας συγκεκριμένης λέξης μέσα στο ποίημα προκαλεί διαφορετικό κραδασμό και αφήνει άλλο εσωτερικό αποτύπωμα από ό,τι αν χρησιμοποιούσες στη θέση της μια

συνώνυμη ή συγγενική της, που σίγουρα θα επηρέαζε, σε όποιο βαθμό, το νόημα, τους συσχετισμούς των ηχητικών όγκων ή τον ρυθμό. Στο ποίημα, άλλο είναι το *μετά*, άλλο το *ύστερα*, άλλο το *αργότερα*, άλλο το *κατόπιν*, άλλο το *έπειτα*. Κι ας μοιάζουν όλα ίδια.

**Την ποίησή σας, παρά το διανοητικό της υπόβαθρο και το θεωρητικό της βάθος, την διακρίνει ταυτόχρονα μια αφηγηματική ροή και μια παραστατικότητα. Πώς συνδυάζονται τα στοιχεία αυτά μεταξύ τους;**

Διαπιστώνω, όχι χωρίς κάποια έκπληξη, ότι στα περισσότερα ποιήματά μου εξελίσσεται όντως μια αφήγηση, έστω στοιχειώδης, που μπορεί να έχει συνήθως παραβολικό χαρακτήρα ή άλλα στοιχεία μεταφοράς, όμως τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο πραγματεύεται έναν συγκεκριμένο "μύθο", που δίνει υπόσταση, με αυτή τη μυθο-ποίηση, στις όποιες αφηρημένες έννοιες και ιδέες βρίσκονται πίσω του. Σε μερικά μόνο ποιήματα επιχείρησα (νιώθοντας πάντως τον δισταγμό του πειραματισμού, ομολογώ) να μιλήσω με υλικό τις ίδιες τις έννοιες και να χρησιμοποιήσω αυτούσια τα αντίστοιχα αφηρημένα ουσιαστικά – πράγμα εντέλει πολύ επικίνδυνο, καθόσον φαίνεται να ισχύει ακόμη το παλιό πρόταγμα, για να μην πω πρόσταγμα, «ότι τον ποιητήν δέοι ποιείν μύθους αλλ' ου λόγους».

**Ίσως γι' αυτό, τα ποιήματά σας μπορεί να περιέχουν σύνθετα νοήματα, χαρακτηρίζονται όμως από ένα ύφος οικείας και αυθόρμητης προφορικότητας. Προκύπτουν πράγματι τόσο αβίαστα, όσο φαίνεται;**

Άλλοτε ναι, άλλοτε όχι. Ένα ολιγόστιχο ποίημα, που το έχεις ήδη επεξεργαστεί αρκετά στο μυαλό σου, έχει περισσότερες πιθανότητες να γεννηθεί ακέραιο και με τη μία – «με ένα πόνο», όπως λένε στους τοκετούς. Τα πολύστιχα συνήθως σε τυραννάνε περισσότερο, πράγμα βεβαίως αναμενόμενο. Όσο και αν έχεις μέσα σου ένα πρόπλασμα του ποιήματος, το πρόπλασμα είναι ασαφές και αδιαμόρφωτο. Παίρνει σάρκα και οστά λέξη με λέξη, στίχο με στίχο, ενώ σε κάθε βήμα προκύπτουν προβλήματα αρχιτεκτονικής δομής, έκτασης, σύνδεσης των μερών, νοηματικής ακολουθίας, ρυθμικής συνέπειας. Προβλήματα που, για να λυθούν και να

ισορροπήσουν μεταξύ τους, χρειάζονται τεταμένη εγρήγορση, κάτι που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να υπονομεύει την αυθορμησία. Σ' αυτό ο καθένας βρίσκει τη δική του λύση. Είτε τιθασεύει τη δημιουργική ορμή της "έμπνευσης" κάνοντας αργά και προσεκτικά βήματα στο ναρκοπέδιο της μισογραμμένης σελίδας, είτε προχωράει ακάθεκτος ως το τέλος εκμεταλλευόμενος τον οίστρο της στιγμής, γνωρίζοντας ότι υπάρχει πάντα η δυνατότητα αλληπάλληλων διορθώσεων.

### **Εσείς ποια λύση επιλέγετε;**

Συνήθως επαφίεμαι στη δυνατότητα των αλληπάλληλων διορθώσεων, την οποία μερικές φορές εξαντλώ (αλλά και με εξαντλεί) στο έπακρον, προσπαθώντας να βελτιώσω το κείμενο χωρίς να χάσει την αρχική του δροσιά, αλλά και χωρίς να μείνουν στο σώμα του από τα κοψίματα και τα ραψίματα ανοιχτά τραύματα ή εμφανείς ουλές. Οι διορθωτικές επεμβάσεις απαιτούν χειρουργική ακρίβεια, αν δεν θέλεις να βγει το ποίημα μετά την πλαστική με εξογκωμένα ζυγωματικά και στραβωμένο στόμα. Βέβαια, καταλαβαίνω και ο ίδιος ότι δεν είναι πολύ νορμάλ κατάσταση να σου καρφώνεται εμμονικά στο μυαλό μια λέξη που δεν την θεωρείς κατάλληλη σε ένα στίχο και να την πιπιλάς για μέρες –ή και για βδομάδες– διαρκώς, ώσπου να βρεις την αντικαταστάτριά της. Εντούτοις, παρά την προσοχή και τις καλές προθέσεις, το αποτέλεσμα δεν είναι πάντα εγγυημένο. Υπάρχουν ποιήματα που, αφού προσπάθησα ματαίως επί χρόνια να τα διορθώσω σε κάποια σημεία, αναγκάστηκα είτε να τα καταστρέψω εντελώς είτε να κρατήσω μικρά μόνο σπαράγματα, μερικά από τα οποία παρουσίασα στις δύο τελευταίες συλλογές μου με τον ενδεικτικό τίτλο «Υλικά οικοδομών – Υλικά κατεδαφίσεων».

**«Γράφω για να με αγαπούν» είχε πει ο Ζενέ, και το ίδιο έχουν επαναλάβει αρκετοί άλλοι. Ωστόσο εσείς, στη συλλογή *Τοπία του Τίποτα* γράφετε: «Η αγάπη των πολλών/ Ολέθρια σαν μίσος». Πώς το σχολιάζετε;**

Αν ήμουν πολύ ακριβολόγος, θα έλεγα ότι μάλλον γράφουμε για να μας αγαπήσει ο εαυτός μας, και δημοσιεύουμε για να μας αγαπήσουν οι άλλοι. Όπως και να έχει πάντως το πράγμα, δεν νομίζω πως ο Ζενέ εφηύρε τον τροχό. Κάθε, μα κάθε,

δημιουργική δραστηριότητα, εφόσον αναπτύσσεται στους κόλπους μιας ανθρώπινης κοινότητας, είναι αυτονόητο πως έχει, συνειδητά ή ασυνειδή, ενσωματωμένη τόσο την απεύθυνση προς αυτή την κοινότητα, όσο και την ενδόμυχη επιθυμία της αποδοχής της, την άγρευση της αγάπης κατά κάποιον τρόπο. Η ίδια η ετυμολογική καταγωγή της λέξης *δημιουργία*, άλλωστε, δηλώνει απερίφραστα ότι αναφέρεται στην παραγωγή *έργου* για τον *δήμο*, εργασία δηλαδή που προορίζεται για το –στενότερο ή ευρύτερο– κοινωνικό περιβάλλον. Η ένσταση που διατυπώνεται στο συγκεκριμένο ποίημά μου δεν αμφισβητεί αυτή την πραγματικότητα. Την θεωρεί δεδομένη. Εκείνο που επισημαίνει είναι ο κίνδυνος της άκρατης ροπής να γινόμαστε αρεστοί σε όσο γίνεται μεγαλύτερο αριθμό προσώπων, να καταντάμε έρμια των δικών τους επιταγών, να χάνουμε τον αληθινό εαυτό μας προκειμένου να εξασφαλίσουμε την αγάπη των πολλών, μιαν αγάπη καταστροφικότερη κι από το μίσος. Ως έναυσμα για το ποίημα πρέπει να πω ότι λειτούργησε μια φράση από κείμενο του 11ου αιώνα, όπου ο αρχιεπίσκοπος Βουλγαρίας Θεοφύλακτος μιλούσε για την *ανθρωπαρέσκεια*, για την άνευ όρων ροπή προς την δημοφιλία, παρομοιάζοντας τον ανθρωπάρεσκο με «στράτα καταπεπατημένη υπό των πολλών».

**Παρ' όλ' αυτά, η αγάπη τού αναγνώστη και η επιδοκιμασία της κριτικής δεν έχουν αποφασιστική σημασία για τον δημιουργό, δεν σηματοδοτούν αποφασιστικά την ανταπόκριση που έχει ένα έργο;**

Σίγουρα έχουν, και μάλιστα μεγάλη. Δεν παραγνωρίζω πόσο απογοητευτικό είναι το αντίθετο, το να βλέπεις δηλαδή την «τύχη πάντα/ ενθάρρυνσι κ' επιτυχία να σε αρνείται», όπως λέει ο καβαφικός στίχος. Αλλά επιμένω ότι αν θέσεις «τον έπαινο του Δήμου», τη λαϊκή αποδοχή και την επικαιρική δόξα ως αποκλειστικούς σκοπούς της εργασίας σου, αυτό φοβάμαι ότι θα σε οδηγήσει σε δρόμους πολύ ολισθηρούς. Η ποίηση δεν είναι γήπεδο γυμναστικών επιδείξεων ή αθλοπαιδιών, στίβος να θαυμάσει το πλήθος από τις κερκίδες και να χειροκροτήσει τις επιδόσεις των αθλητών. Το ποίημα, στην επαφή με τον αναγνώστη, φιλοδοξεί να γίνει η εσωτερική του φωνή, να διαλυθεί μέσα του σαν δισκίο, προκαλώντας αναβράζουσα συγκίνηση. Όχι να αποσπάσει την επιδοκιμασία ή τον θαυμασμό του, αλλά να τον

κάνει να νιώσει σαν να είναι ο ίδιος εκείνος που το δημιούργησε, πως κρατάει στα χέρια του γραμμένο αυτό ακριβώς που θα ήθελε να πει, αλλά δεν είχε βρει τις λέξεις για να το κάνει.

**Διαβάζοντας το ποιητικό σας έργο είναι εύκολο να διακρίνει κανείς την πρόθεση απεύθυνσης στον αναγνώστη ή στους αναγνώστες. Ενδεικτικά παραθέτω: «Δες πόσο μίζερη καμιά φορά η γλώσσα», ή: «Ένα ποίημα σαν κι αυτό/ Που μόλις τώρα αρχίζεις να διαβάζεις», ή: «Θα ξεχαστείς κι εσύ/ Όπως ξεχνιούνται όλα», ή: «Ελάτε να χορέψουμε γυμνοί –/ Μήπως βρέξει/ σ' αυτή τη σελίδα». Ο «εννοούμενος αναγνώστης», για να χρησιμοποιήσω τον όρο του W. Booth, αποτελεί μια δική σας εμπρόθετη ποιητική κατασκευή που κρύβει την αγωνία της αναγνωστικής ανταπόκρισης;**

Καμιά αγωνία δεν κρύβει. Ούτως ή άλλως, η «αναγνωστική ανταπόκριση» αν είναι νά 'ρθει θε να 'ρθεί, αφού κάθετί που γράφεται, με όποιον τρόπο κι αν γράφεται, είτε σε πρώτο είτε σε δεύτερο είτε σε τρίτο πρόσωπο, αυτή την ανταπόκριση εννοείται πως ενδόμυχα την εύχεται, χωρίς όμως να αποτελεί και τον αποκλειστικό του στόχο. Ο κύριος στόχος του είναι η ανταπόκριση και η επίνευση της ίδιας της ποίησης, η βεβαιότητα ότι το κείμενο πληροί σε μεγάλο βαθμό τις προδιαγραφές που εκείνη έχει θέσει. Όσον αφορά στη σχετικά συχνή απεύθυνση προς τον αναγνώστη, την οποία σωστά επισημαίνετε στα ποιήματά μου, πρέπει να πω ότι μάλλον εντάσσεται σε μια γενικότερη αίσθηση προφορικότητας (ίσως και θεατρικότητας) που πιστεύω ότι διατηρεί στα σπλάχνα της η ποίηση από γεννησιμιού της, στοιχείο που ποικίλλει το κείμενο και του προσδίδει μια διάσταση διαδραστική. Με όρους κατηγοριοποίησης, πρόκειται για ένα από τα παλαιότερα σχήματα λόγου, το σχήμα της "αποστροφής", τη διακοπή δηλαδή της πρωτοπρόσωπης ή τριτοπρόσωπης αφήγησης και την άμεση απεύθυνση προς έναν πραγματικό ή φανταστικό συνομιλητή. Στην προκειμένη περίπτωση ο συνομιλητής είναι πάντα υποθετικός, είναι ο άγνωστος αναγνώστης, ο «εννοούμενος αναγνώστης» όπως τον λέτε, στον οποίο απευθύνουμε τον λόγο.

**Στη συλλογή σας *Ποίηση μες στην Ποίηση* διαβάζουμε τους στίχους: «Ποιήματά μου σας μισώ/ Με το καταραμένο μίσος που 'χουμε στον εαυτό μας». Πώς δικαιολογείται αυτή η εχθρική στάση απέναντί τους και κυρίως απέναντι στον εαυτό μας;**

Ο Απόστολος Παύλος στην προς Εφεσίους επιστολή του αποφαίνεται με βεβαιότητα ότι «ουδείς ποτέ την εαυτού σάρκα εμίσησεν», και η θεία εντολή «αγαπήσεις τον πλησίον σου ως σεαυτόν» φαίνεται να θεωρεί την αγάπη προς τον εαυτό μας δεδομένη και αυτονόητη. Εντούτοις, τολμώ να πω ότι δεν είμαι τόσο σίγουρος για την απόλυτη ισχύ αυτού του αξιώματος, χωρίς να καταφεύγω σε ψυχαναλυτικές θεωρίες περί του αντιθέτου και χωρίς να θέλω να φανώ βλάσφημος. Φοβάμαι όμως ότι αυτή η ευλογημένη αγάπη, για να είναι πραγματική, βαθιά και αταλάντευτη, προϋποθέτει την πλήρη αποδοχή όλων των πτυχών του εαυτού μας, ακόμη και των πιο σκοτεινών, που ίσως κανείς άλλος να μην τις γνωρίζει. Δεν νομίζω λοιπόν πως υπάρχει άνθρωπος που, στο μάκρος του βίου του, μπορεί να είναι υπερήφανος για όλες τις εκφάνσεις της σωματικής, της πνευματικής και ψυχικής του συγκρότησης, ούτε για όλες τις σκέψεις και όλες τις πράξεις του, ανεξαιρέτως. Πως υπάρχει άνθρωπος που σε ώρες αυτοκριτικής δεν έχει φτάσει να αμφισβητήσει, να απαξιώσει, ακόμη και να μισήσει τον εαυτό του για χίλιους δυο λόγους. Αλλά και η σχέση με το ποίημα, ένα κατεξοχήν δημιούργημα κατ' εικόνα του δημιουργού του, είναι κι εκείνη μια σχέση έλξης-απώθησης. Η έλξη είναι μάλλον αυταπόδεικτη. Η απώθηση είναι συχνά μια κακοφορμισμένη έλξη, ο καρπός της ματαιοπονίας και της απογοήτευσης από μian αγάπη χωρίς ανταπόκριση. Το αποτέλεσμα επίπονων προσπαθειών που δεν ευοδώνονται στον βαθμό που θα ήθελες, η αίσθηση ότι το ποίημα παύει να είναι σάρκα από τη σάρκα σου και συχνά γίνεται θηρίο που αδυνατείς να το δαμάσεις.

**Έχω παρατηρήσει ότι, όποτε μιλάτε σε πρώτο πρόσωπο, δεν απονέμετε ποτέ στον εαυτό σας την ιδιότητα του ποιητή, αλλά καταφεύγετε σε περιφράσεις. Ποιος είναι ο λόγος γι' αυτό;**

Μου κάνει εντύπωση το ότι χρησιμοποιήσατε το ρήμα *απονέμω*, που συνήθως δεν το χρησιμοποιούμε για ιδιότητες αλλά για τίτλους. Και δεν αυτοπροσδιορίζομαι ως «ποιητής» γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο. Γιατί η λέξη έχει πάψει προ πολλού να αποτελεί δήλωση ιδιότητας ή ασχολίας (αφού, ούτως ή άλλως, δεν πρόκειται περί επαγγέλματος) και χρησιμοποιείται περισσότερο ως τίτλος, σχεδόν ως τίτλος τιμής. Συχνά παρατηρώ ανθρώπους πολύ αξιόλογους, πετυχημένους στον τομέα τους, σοβαρούς επιστήμονες ή πλούσιους επιχειρηματίες, οι οποίοι, αν έχουν δημοσιεύσει πέντε ποιήματα ή έχουν τυπώσει μια πλακέτα, προτάσσουν προ παντός άλλου αυτό τους το "έργο" και σπεύδουν να συστηθούν ως ποιητές, καθώς το περιγράφει ο Καρυωτάκης: «Δημοσιεύουμε τα ποιήματά μας/ Για να τιτλοφορούμεθα ποιητές». Φαίνεται πως στην κοινή συνείδηση η ποίηση εξακολουθεί να κρατάει πολύ υψηλή θέση, και αυτό είναι ιδιαίτερα συγκινητικό. Είναι όμως και ένας λόγος παραπάνω για τον οποίο θα αισθανόμουν αμήχανα αν χρησιμοποιούσα για τον εαυτό μου αυτόν τον τίτλο, σαν να προσπαθούσα να ιδιοποιηθώ για προσωπικό όφελος τη γενική εκτίμηση προς την ποίηση αυτήν καθαυτήν – και, αντί για ποίηση, να επιχειρούσα *αντιποίηση*, όπως ακριβώς την ορίζει το λεξικό: «Το να οικειοποιείσαι κάτι που δεν σου ανήκει, να σφετερίζεσαι».

**«Δεν μπορώ να πω τι σημαίνει αυτό το ποίημα, εν μέρει επειδή δεν θυμάμαι, εν μέρει επειδή δεν θέλω, και εν μέρει επειδή δεν έχει σημασία, από τη στιγμή που το ποίημα απέτυχε να το πει», δήλωνε ο άγγλος ποιητής Ουίλιαμ Έμπσον όταν κάποτε του ζητήθηκε να μιλήσει για το περιεχόμενο ενός ποιήματός του. Εσείς τι θα απαντούσατε αν κάποιος σας ρωτούσε κάτι ανάλογο;**

Θα απαντούσα ότι ο Έμπσον άρπαξε τη φράση από τα χείλη μου, ή μάλλον εγώ από τα δικά του. Είναι στ' αλήθεια μάταιο, μερικές φορές και γελοίο, να προσπαθείς να περιγράψεις αυτό που έχεις ήδη γράψει, να αναλύσεις αυτό που έχεις πυκνώσει, να ερμηνεύσεις γραμμικά και εκλογικευμένα αυτό που θέλησες να προικοδοτήσεις με αισθητική συγκίνηση. Και δεν εννοώ, φυσικά, μια επιμέρους διευκρίνιση ή μια συνομιλία, όπως αυτή που κάνουμε τώρα, πάνω σε συγκεκριμένα ερωτήματα που ανακύπτουν με αφορμή κάποιο ποίημα ή ένα στίχο. Θεωρώ βαρύνουσα την έκφραση «τι σημαίνει αυτό το ποίημα», στην κυριολεκτική της σημασία, αφού

πράγματι ο σοβαρός ποιητικός λόγος «ούτε λέγει ούτε κρύπτει αλλά σημαίνει» –για να χρησιμοποιήσω μια ηρακλείτεια διατύπωση–, με την έννοια ότι το φορτίο που μεταφέρει ούτε εκλαϊκευτικά κατανοητό είναι πάντα ούτε ερμητικά κρυπτικό, αλλά αισθητικά φορτισμένο και εννοιολογικά πολυσήμαντο. Οι λέξεις του δεν περικλείουν μόνο την πάγια σημασία τους, αλλά εκπέμπουν μίαν άλω φτιαγμένη από πολλά στοιχεία: την ιστορία, την ετυμολογία, την ηχητική και οπτική τους εικόνα, τις διαφορετικές αποχρώσεις, την αμφισημία ή την πολυσημία, τις μεταφορικές και μετωνυμικές χρήσεις, ακόμη και τις παρερμηνείες στη διαδρομή τους μέσα στον χρόνο. Αν όλα αυτά λοιπόν δεν μπόρεσαν να λειτουργήσουν στον αναγνώστη, τότε το ποίημα φαίνεται πως έχει αποτύχει. Χωρίς να αποκλείω όμως και το άλλο ενδεχόμενο, καθόλου σπάνιο: Να έχει αποτύχει ο αναγνώστης να το καταλάβει.

**Το ποιητικό σας σύμπαν δομείται με λέξεις και φράσεις έντεχνα αρμοσμένες πάνω σε ρητορικά σχήματα. Επαναλαμβανόμενα σχήματα συνήχησης, παρονομασίας, πολύπτωτα, πρωθύστερα, χιαστά κ.ά. Θα σας ενδιέφερε η ανάλυση του ποιητικού σας λόγου με βάση τους κανόνες της ρητορικής, ή θα το βλέπατε σαν μια ψυχρή, εγκάρσια αποδόμησή του;**

Η ποίηση είχε ανέκαθεν στενούς δεσμούς και κοινά στοιχεία με τη ρητορική, κυρίως στο προνομιακό πεδίο της τεχνικής. Ήδη στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη συναντάμε παρατηρήσεις που κάλλιστα μπορούν να εφαρμοστούν στην ποίηση, και άλλες στην *Ποιητική* του που δυνητικά αφορούν εξίσου τη ρητορική. Τα φαινόμενα που ανέφερα προηγουμένως και τα σχήματα που αναφέρατε στην ερώτησή σας, τα οποία θεωρώ ιδιαιτέρως πολύτιμα, είναι μερικά μόνο από όσα χρησιμοποιεί ο έντεχνος λόγος, κατεξοχήν μάλιστα ο ποιητικός, στην προσπάθειά του να υπερβεί τη συμβατική, επίπεδη ροή της σύνταξης και να ανοίξει χαραμάδες νέων σημασιών, προσδίδοντας ταυτόχρονα αισθητικό και συγκινησιακό χαρακτήρα στην έκφραση. Στην πορεία της γραφής όλα αυτά συνεργούν συνθετικά, τις περισσότερες μάλιστα φορές με τρόπο σχεδόν διαισθητικό και ενστικτώδη. Σε μια τέτοια συνθετική διαδικασία λοιπόν, νομίζω πως είναι απολύτως θεμιτό να αντιστοιχεί μια αναλυτική εκ των υστέρων ανίχνευση και επισήμανση –από τον ρέκτη κριτικό, τον οξυδερκή



μελετητή, τον επαρκή αναγνώστη— των επιμέρους στοιχείων που συναποτελέσαν το σώμα του λογοτεχνικού κειμένου. Το *σώμα του κειμένου* είναι ένα *κείμενο σώμα*, ακίνητο αλλά αρτιμελές, που, όποια τομή και αν του γίνει, πάλι αρτιμελές θα παραμείνει. Δεν πιστεύω ότι η θεωρητική ανάλυσή του στα εξων συνετέθη μπορεί να οδηγήσει σε απομάγευση, όπως φοβούνται πολλοί. Αντίθετα, νομίζω πως εκθέτοντας στο φως τις εγγενείς δυνατότητες της γλώσσας ευαισθητοποιεί ακόμη και τον ανυποψίαστο δέκτη, που στο εξής θα μπορεί ενδεχομένως να εντοπίζει με περισσότερη ευκολία τις κρυφές πηγές της μαγείας και να την εισπράττει με μεγαλύτερη ένταση.

**«Ζογκλέρ το σύμπαν», «έκρηξη αλφαβήτου», «επιούσιο ποίημα», «τρυγάω τον αέρα», «αέρας φωνηέντων», «νήπιο πνεύμα», «μεδούλι μεθυσμένο», «σκαλοπάτια των καιρών» και πλήθος άλλων εμπνευσμένων, θα έλεγα, μεταφορών εντοπίζονται στα ποιήματά σας. Με δεδομένο ότι η μεταφορά, ως ρητορικό σχήμα, στηρίζεται στην ομοιότητα και σημασιοδοτεί την σύντηξη «φυσικών σχέσεων» ανάμεσα στις λέξεις και στα πράγματα, θα ήθελα να μου πείτε αν η αναζήτηση αυτής της ομοιότητας αποτελεί ιδεολογική ή ειδολογική επιλογή.**

Η μεταφορά δεν είναι το μοναδικό φαινόμενο ούτε το μοναδικό σχήμα λόγου που στηρίζεται στην ομοιότητα και στην αναλογία. Η προσωποποίηση, η παρομοίωση, η μετωνυμία, στην ομοιότητα στηρίζονται κι εκείνες, όμως η μεταφορά φαίνεται πως είναι η δημοφιλέστερη και συχνότερη στη χρήση. Αρκετές φορές μάλιστα η μεταφορά μπορεί να κρύβει χωνεμένο στα σπλάχνα της ένα άλλο σχήμα, σε πιο επεξεργασμένη και υπαινικτική μορφή: Πίσω από την έκφραση «Ζογκλέρ το σύμπαν», λογουχάρη, βρίσκεται σαφώς μια προσωποποίηση, στην «έκρηξη αλφαβήτου» υπονοείται (αλλά αποσιωπάται) μια έκρηξη σαν της βόμβας ή σαν του Big Bang, το «επιούσιο ποίημα» είναι κάτι σαν τον άρτον ημών τον επιούσιον, στο «νήπιο πνεύμα» υποφώσκει προσωποποίηση (το πνεύμα είναι νήπιο) ή παρομοίωση (πνεύμα σαν του νηπίου) κ.ο.κ. Η φυσική ομοιότητα εμπνέει την τεχνητή ομοιότητα και τη μίμηση, εισδύοντας στον λόγο με διάφορους τρόπους. Η γλώσσα είναι η μεγάλη μήτρα αυτού του φαινομένου, καθώς οι λέξεις της

προσπαθούν να μοιάσουν στα πράγματα, να τα οικειοποιηθούν και ως ένα βαθμό να τα υποκαταστήσουν. Αλλά και η πραγματικότητα, σε όλες της τις μορφές, υπάρχει και κινείται ανάμεσα σε δύο βασικούς πόλους: της ομοιότητας και της διαφοράς. Σε αυτό το μαγνητικό πεδίο, ανάμεσα στους ίδιους πόλους, αναπτύσσεται και η τέχνη, η λογοτεχνία, η ποίηση. Επιχειρώντας είτε να αναδείξει στοιχεία –πολλές φορές αόρατα στον ανύποπτο θεατή– αναλογίας, σύγκλισης και Φιλότητας ανάμεσα στα πράγματα, είτε να οξύνει τις μεταξύ τους αντιθέσεις διευρύνοντας το χάσμα μεταξύ τους και προβάλλοντας το Νείκος, είτε να συνδέσει με διαλεκτικό τρόπο τα διεστώτα σε μια νέα, απροσδόκητη σύνθεση. Με αυτό το σκεπτικό, θα έλεγα ότι η αναζήτηση της ομοιότητας αποτελεί, στην περίπτωση μου, όχι μόνο ειδολογική αλλά και ιδεολογική επιλογή.

**Στο έργο σας συναντά κανείς πολυάριθμα ποιήματα ποιητικής, αλλά και μια ολόκληρη συλλογή –την *Ποίηση μες στην Ποίηση* του 1977– που εντάσσεται σε αυτή την κατηγορία. Θα λέγαμε ότι τα ποιήματα ποιητικής αποτελούν την κατάθεση μιας προσωπικής μαρτυρίας για τα στάδια της ποιητικής δημιουργίας, ένα σαφές βιωματικό στοιχείο κάθε ποιητή. Ωστόσο, έχετε πει πολλές φορές ότι αποστρέφεστε το βίωμα ως πρώτη ύλη της ποιητικής δημιουργίας. Πώς εξηγείται αυτό;**

Δεν νομίζω πως έχω πει, ούτε θα μπορούσα ποτέ να πω, ότι αποστρέφομαι, γενικώς και αδιακρίτως, το βίωμα ως ερέθισμα έμπνευσης, αλλά μόνο την ωμή και ανεπεξέργαστη κατάθεση του βιώματος, που λειτουργεί ως υποκατάστατο αυτοβιογραφίας ή ημερολογιακής εγγραφής· την παράθεση αναμνήσεων ή συναισθηματικών μελοδραματισμών γύρω από συγκεκριμένα γεγονότα, που δεν μετουσιώνονται σε αισθητικές μορφές, και το ενδιαφέρον τους παραμένει εντελώς προσωπικό. Κατά τα άλλα, θα έλεγα ότι το βίωμα αποτελεί την κυριότερη πηγή δημιουργίας, αρκεί να δεχτούμε πως ο ορισμός του επεκτείνεται πολύ πέρα από τα πραγματικά και αναγνωρίσιμα περιστατικά του βίου, περιλαμβάνοντας και οποιαδήποτε άλλη εμπειρία, που πολλές φορές μπορεί να είναι αντικειμενικά αδιάφορη αλλά πολύ σημαντική για εκείνον που την έζησε. Η ανάγνωση ενός συναρπαστικού βιβλίου, η ζωηρή επίγευση ενός ονείρου, η τυχαία φράση ενός

αγνώστου στο μετρό, μια έντονη φαντασίωση, αυτά όλα δεν συνιστούν, με αντικειμενικά κριτήρια, περιστατικά αξιοσημείωτα για έναν τρίτο –ούτε καν αντιληπτά τις περισσότερες φορές–, όμως μπορεί να συνιστούν εσωτερικές εμπειρίες, και για έναν ευαίσθητο δέκτη μπορεί κάλλιστα να αποτελέσουν το βιωματικό υπόβαθρο ενός ποιητικού έργου. Ως προς τα ποιήματα ποιητικής τώρα: Συμφωνώ απολύτως μαζί σας ότι, πέρα από οτιδήποτε άλλο, σαφώς στηρίζονται σε βιωματικά στοιχεία, με την έννοια ότι αποτυπώνουν μερικές από τις πολλές πλευρές τής κατά κυριολεξίαν “ποιητικής” (δηλαδή “κατασκευαστικής”) διαδικασίας, την οποία μετέρχεται –συνήθως σε όλη του τη ζωή– ένας άνθρωπος που γράφει ποίηση. Και, άσχετα από τις όποιες θεωρητικές ή άλλες απόψεις του, ο άνθρωπος αυτός αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος του συνολικού βιοτικού του χρόνου γράφοντας, διορθώνοντας, διαβάζοντας και σκεπτόμενος θέματα της ποίησης. Άρα, τα ποιήματα ποιητικής όντως αντανακλούν τη στενή βιωματική του σχέση και κατοπτρίζουν τη στάση του απέναντι στα θέματα αυτά. Ειδικά στα δικά μου, πάντως, νομίζω πως είναι ελάχιστες οι αναφορές στην ίδια την ποίηση (ή στην Ποίηση) ως αφηρημένη ιδέα, ως επιφοίτηση ή ως θεά της έμπνευσης, κάτι που συναντάμε κατά κόρον, από τον Όμηρο («Άνδρα μοι έννεπε, Μούσα») μέχρι σήμερα. Το ενδιαφέρον μου επικεντρώνεται κυρίως στην έμπρακτη αποτύπωση και στην καταγραφή αυτής της αφηρημένης ιδέας, δηλαδή στο ποίημα που προκύπτει· το οποίο άλλωστε αποτελεί και το μόνο από δείγμα, τη στενή αλλά στέρεη γέφυρα που μπορεί να μας ενώσει με την ίδια την Ποίηση.

**Η επί του συνόλου ανάγνωση του ποιητικού σας έργου δημιουργεί την εντύπωση μιας εκπληκτικής συναρμογής. Πιστεύω ότι πρόκειται για ποιητικές ψηφίδες, οι οποίες σιγά σιγά και κατά διαστήματα, ανάλογα με τον χρόνο δημοσίευσης μιας συλλογής, τοποθετούνται και παίρνουν τη θέση τους μέσα σε ένα ενιαίο ποιητικό σύμπαν, ενώ συμβαίνει συχνά η μία συλλογή είτε να συμπληρώνει είτε να προαναγγέλλει την επόμενη.**

Είτε ως γράφοντα είτε ως αναγνώστη, εκείνο που με ενδιαφέρει πολύ είναι η ομοιογένεια ενός έργου, η ενότητα και η συμβατότητα των μερών που το αποτελούν. Τα μορφολογικά στοιχεία, τα οποία εξασφαλίζουν αυτή την ενότητα στη

δική μου εργασία, πιστεύω πως είναι τα στοιχεία μιας "ενδοδιακειμενικότητας", που εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους: με τη συχνή συνομιλία των ποιημάτων και των συλλογών μεταξύ τους, με την επαναφορά μοτίβων, στίχων και τίτλων, με συμπληρώσεις ή ανατροπές, "ενδογαμικές" συνάψεις και δάνεια, με τη μείξη ποικίλων γλωσσικών πεδίων, με σχήματα και φαινόμενα λόγου που επανέρχονται, αλληγορίες, αμφισημίες, παλίνδρομα. Αυτά σε μορφολογικό επίπεδο. Το οποίο όμως δεν αποτελεί αυτοσκοπό, αλλά επιχειρεί να προβάλει ανάγλυφα κάτι ουσιαστικότερο: το θεματικό-"ιδεολογικό" στίγμα μιας οντολογικής και αισθητικής αντίληψης, με τις πτυχές της να εκδιπλώνονται σε όλα τα ποιήματα, από το πρώτο ως το τελευταίο.

## Πίνακες

Πίνακας 2. Κατάλογος των ποιημάτων ποιητικής

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ	ΣΥΛΛΟΓΗ	ΣΕΛΙΔΕΣ
1.	ΚΑΛΟΝ ΕΝΤΑΦΙΟΝ Η ΠΟΙΗΣΗ	<i>Το Μεγάλο Ταξίδι (1971)</i>	15
2.	ΓΗ ΠΟΛΙΚΗ	<i>Το Μεγάλο Ταξίδι (1971)</i>	20
3.	Η ΣΙΩΠΗ ΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΦΤΙΑΓΜΕΝΗ ΑΠΟ ΦΩΝΕΣ	<i>Εσωτερικοί χώροι ή τα είκοσι (1973)</i>	27
4.	ΤΟ ΜΑΥΡΟ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	39
5.	ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΕΡΩΤΑΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	40
6.	ΠΕΡΠΑΤΗΣΑ ΩΣ ΕΚΕΙ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	43
7.	ΠΟΙΟΣ ΕΡΧΕΤΑΙ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	45
8.	Η ΑΠΟΓΕΙΩΣΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	50
9.	ΑΕΡΙΝΟ ΑΠΕΙΡΟ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	52
10.	ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	54
11.	ΕΜΠΡΗΣΤΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	57
12.	ΠΟΙΟΣ ΕΙΣΑ ΕΣΥ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	58
13.	Η ΑΠΑΤΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	60
14.	Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	62
15.	ΤΟ ΤΡΑΙΝΟ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	66
16.	ΕΤΣΙ ΠΕΡΝΟΥΝ (7)	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	69
17.	ΠΡΩΘΥΣΤΕΡΟ (2&4&5)	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	72
18.	Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	76
19.	ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΥΣΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	83
20.	Η ΦΥΣΑΡΜΟΝΙΚΑ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	87
21.	ΒΟΙΤΕ Α ΜΟΥΣΙΚΕ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	92
22.	ΛΟΓΙΚΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	94
23.	ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	102
24.	ΜΑΓΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ Ή ΔΥΟ ΠΟΥΛΙΑ ΣΤΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	104

	ΦΥΛΛΩΣΙΑ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ		
25.	ΛΕΞΙΜΑΓΕΙΕΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	107
26.	ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	108
27.	Η ΠΑΡΑΚΜΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	110
28.	ΣΤΟΥΣ ΚΡΙΤΙΚΟΥΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	111
29.	ΠΟΙΗΜΑ (1)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	117
30.	ΠΟΙΗΜΑ (2)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	118
31.	ΠΟΙΗΜΑ (3)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	119
32.	ΠΟΙΗΜΑ (4)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	120
33.	ΠΟΙΗΜΑ (5)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	121
34.	ΠΟΙΗΜΑ (6)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	122
35.	ΠΟΙΗΜΑ (7)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	123
36.	ΠΟΙΗΜΑ (8)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	124
37.	ΠΟΙΗΜΑ (9)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	125
38.	ΠΟΙΗΜΑ (10)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	126
39.	ΠΟΙΗΜΑ (11)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	127
40.	ΠΟΙΗΜΑ (12)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	128
41.	ΠΟΙΗΜΑ (13)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	129

		(1977)	
42.	ΠΟΙΗΜΑ (14)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	130
43.	ΠΟΙΗΜΑ (15)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	131
44.	ΠΟΙΗΜΑ (16)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	132
45.	Η ΚΟΛΑΣΗ ΤΗΣ ΑΜΦΙΒΟΛΙΑΣ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> σωστά (1981)	148
46.	ΔΙΑΛΥΣΗ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> σωστά (1981)	157
47.	Η ΛΕΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΦΥΣΗ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> σωστά (1981)	158
48.	Η ΔΟΛΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΘΙΣΗΣ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> σωστά (1981)	160
49.	Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕ ΣΩΣΤΑ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> σωστά (1981)	163
50.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ Η' ΕΠΙΛΟΓΟΣ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	167
51.	Ο ΑΣΩΤΟΣ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	176
52.	ΑΝΕΠΙΔΕΚΤΟΙ ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	177
53.	ΌΤΙ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ ΜΕΛΟΙ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	179
54.	Ο ΗΧΟΣ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	180
55.	Ο ΗΧΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	181
56.	ΩΔΗ ΑΠΌ ΧΑΣΜΑΤΑ	<i>Το Θα και το Να του</i> Θανάτου (1987)	183

57.	ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΧΑΡΤΟΥ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	184
58.	ΤΟ ΑΓΑΛΜΑ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	191
59.	Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	196
60.	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΥΡΙΑΝΗ ΜΕΡΑ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	200
61.	Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	202
62.	ΣΤΗΝ ΑΡΓΥΡΗ ΣΕΛΗΝΗ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	210
63.	Η ΣΚΕΨΗ ΑΝΗΚΕΙ ΣΤΟ ΠΕΝΘΟΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	225
64.	Η ΜΗΛΙΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	226
65.	ΑΡΧΗ ΑΣΟΦΙΑΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	228
66.	Η ΟΜΙΛΙΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	230
67.	ΠΟΤΑΜΙ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	231
68.	ΕΝΩΠΙΟΝ ΑΚΡΟΑΤΗΡΙΟΥ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	232
69.	ΜΕΤΑΠΟΙΗΣΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	234
70.	Η ΑΡΑΧΝΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	251
71.	ΚΑΤΑΒΟΛΑΔΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	254
72.	ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i>	258



		(1996)	
73.	ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	259
74.	ΔΕΝ ΒΡΙΣΚΩ ΧΡΟΝΟ ΝΑ ΚΛΑΨΩ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	264
75.	ΝΟΣΤΑΛΓΩ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟ ΠΑΡΟΝ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	270
76.	ΣΚΕΨΗ ΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	272
77.	Η ΠΟΙΗΣΗ ΔΕΝ ΓΙΝΕΤΑΙ ΜΕ ΙΔΕΕΣ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	280
78.	ΚΑΘΑΡΣΗ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	284
79.	ΑΠΌ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΒΓΑΙΝΕΙΣ ΠΑΝΤΑ ΖΩΝΤΑΝΟΣ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	286
80.	ΠΡΩΤΕΣ ΛΙΩΝΟΥΝ ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	293
81.	Η ΜΥΓΑ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	300
82.	Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΝΕΟΣ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	306
83.	ΤΑ ΓΡΑΠΤΑ ΠΕΤΟΥΝ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	313
84.	ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΜΕΝΟΥΝ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	314
85.	ΤΟ ΓΡΑΠΤΟ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	325
86.	ΓΡΑΦΩ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	326
87.	ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΡΑΨΩ ΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	327
88.	ΤΟ ΑΠΟΒΑΡΟ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	328
89.	ΕΙΣ ΕΑΥΤΟΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	334
90.	ΚΥΝΑΙΓΕΙΡΟΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	337
91.	ΤΟ ΓΡΑΝΑΖΙ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	342
92.	ΥΠΕΡΜΝΗΜΩΝ ΛΗΘΗ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	350
93.	ΑΚΟΥΩ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	356
94.	ΠΕΝΤΕ ΖΩΓΡΑΦΟΙ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	362
95.	ΟΙ ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΕΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	364
96.	ΘΗΛΙΑ ΑΠΌ ΜΕΤΑΞΙ (1)	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	368
97.	ΣΥΝΑΨΙΕΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	370

98.	ΘΗΛΙΑ ΑΠΟ ΜΕΤΑΞΙ (2)	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	371
99.	ΑΓΡΙΟΣ ΙΜΕΡΟΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	372
100.	ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	374
101.	Ε Α'	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	376
102.	Η ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΕΙΔΩΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	377
103.	ΤΟ ΚΕΛΙ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	380
104.	ΥΛΙΚΑ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	381
105.	Η ΑΓΑΠΗ ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	386
106.	Η ΠΟΙΗΣΗ (ΤτΤ)	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	387
107.	ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	388
108.	ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	389
109.	ΧΡΥΣΟΣΚΟΝΗ ΑΦΘΑΡΣΙΑΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	390
110.	ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	392
111.	ΕΝΘΑΔΕ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	395
112.	ΠΡΩΙΜΟΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	396
113.	Ο ΠΥΡΗΝΑΣ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	403
114.	ΒΕΛΟΥΔΙΝΟΣ ΓΚΡΕΜΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	406
115.	ΑΛΛΟΤΡΙΟΝ ΦΩΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	409
116.	ΕΚ ΤΟΥ ΜΗ ΟΝΤΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	410
117.	Η ΣΑΡΚΩΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	412
118.	ΤΙ ΠΟΙΗΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	413
119.	ΑΝΤΑΠΟΔΟΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	414
120.	Η ΣΑΡΚΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	422
121.	ΤΟ ΨΕΜΑ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	430
122.	ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΧΡΟΝΟΥ ΑΟΡΙΣΤΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	436
123.	ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΡΑΨΩ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	438
124.	Ο ΓΡΙΦΟΣ ΤΟΥ ΑΓΡΑΦΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	439
125.	ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΕΩΝ -ΥΛΙΚΑ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ (4)	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	440
126.	ΌΠΩΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	444
127.	ΚΡΥΦΟ ΣΟΝΕΤΟ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	446

128.	ΤΕΦΡΟΔΟΧΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	447
129.	ΡΑΚΗ	<i>Υστερόγραφα</i>	431

Πίνακας 3. Αμγή ποιήματα ποιητικής

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ	ΣΥΛΛΟΓΗ	ΣΕΛΙΔΑ
1.	ΚΑΛΟΝ ΕΝΤΑΦΙΟΝ Η ΠΟΙΗΣΗ	<i>Το Μεγάλο Ταξίδι (1971)</i>	15
2.	ΤΟ ΜΑΥΡΟ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	39
3.	ΕΜΠΡΗΣΤΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	57
4.	ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΥΣΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	83
5.	ΒΟΙΤΕ Α ΜΟΥΣΙΚΕ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	92
6.	ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	102
7.	ΛΕΞΙΜΑΓΕΙΕΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	107
8.	ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	108
9.	Η ΠΑΡΑΚΜΗ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	110
10.	ΣΤΟΥΣ ΚΡΙΤΙΚΟΥΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	111
11.	ΠΟΙΗΜΑ (1)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	117
12.	ΠΟΙΗΜΑ (2)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	118
13.	ΠΟΙΗΜΑ (3)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	119
14.	ΠΟΙΗΜΑ (4)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	120
15.	ΠΟΙΗΜΑ (5)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση (1977)</i>	121
16.	ΠΟΙΗΜΑ (6)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i>	122

		(1977)	
17.	ΠΟΙΗΜΑ (7)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	123
18.	ΠΟΙΗΜΑ (8)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	124
19.	ΠΟΙΗΜΑ (9)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	125
20.	ΠΟΙΗΜΑ (10)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	126
21.	ΠΟΙΗΜΑ (11)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	127
22.	ΠΟΙΗΜΑ (12)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	128
23.	ΠΟΙΗΜΑ (13)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	129
24.	ΠΟΙΗΜΑ (14)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	130
25.	ΠΟΙΗΜΑ (15)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	131
26.	ΠΟΙΗΜΑ (16)	<i>Ποίηση μες στην Ποίηση</i> (1977)	132
27.	ΔΙΑΛΥΣΗ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> <i>σωστά (1981)</i>	157
28.	Η ΛΕΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΦΥΣΗ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> <i>σωστά (1981)</i>	158
29.	Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕ ΣΩΣΤΑ	<i>Ο διάβολος τραγούδησε</i> <i>σωστά (1981)</i>	163
30.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ Η' ΕΠΙΛΟΓΟΣ	<i>Το Θα και το Να του</i> <i>Θανάτου (1987)</i>	167
31.	Ο ΑΣΩΤΟΣ	<i>Το Θα και το Να του</i> <i>Θανάτου (1987)</i>	176

32.	ΌΤΙ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ ΜΕΛΟΙ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	179
33.	Ο ΗΧΟΣ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	180
34.	Ο ΗΧΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	181
35.	ΩΔΗ ΑΠΌ ΧΑΣΜΑΤΑ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	183
36.	ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΧΑΡΤΟΥ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	184
37.	ΤΟ ΑΓΑΛΜΑ	<i>Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)</i>	191
38.	Η ΣΚΕΨΗ ΑΝΗΚΕΙ ΣΤΟ ΠΕΝΘΟΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	225
39.	Η ΜΗΛΙΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	226
40.	ΑΡΧΗ ΑΣΟΦΙΑΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	228
41.	Η ΟΜΙΛΙΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	230
42.	ΠΟΤΑΜΙ ΠΟΙΗΜΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	231
43.	ΕΝΩΠΙΟΝ ΑΚΡΟΑΤΗΡΙΟΥ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	232
44.	ΜΕΤΑΠΟΙΗΣΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	234
45.	Η ΑΡΑΧΝΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	251
46.	ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)</i>	258
47.	ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i>	259

		(1996)	
48.	Η ΠΟΙΗΣΗ ΔΕΝ ΓΙΝΕΤΑΙ ΜΕ ΙΔΕΕΣ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	280
49.	ΚΑΘΑΡΣΗ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	284
50.	ΑΠΌ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΒΓΑΙΝΕΙΣ ΠΑΝΤΑ ΖΩΝΤΑΝΟΣ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	286
51.	ΠΡΩΤΕΣ ΛΙΩΝΟΥΝ ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	293
52.	Η ΜΥΓΑ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	300
53.	ΤΑ ΓΡΑΠΤΑ ΠΕΤΟΥΝ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	313
54.	ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΜΕΝΟΥΝ	Πολύτιμη Λήθη (2003)	314
55.	ΤΟ ΓΡΑΠΤΟ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	325
56.	ΓΡΑΦΩ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	326
57.	ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΡΑΨΩ ΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	327
58.	ΤΟ ΑΠΟΒΑΡΟ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	328
59.	ΕΙΣ ΕΑΥΤΟΝ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	334
60.	ΚΥΝΑΙΓΕΙΡΟΣ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	337
61.	ΥΠΕΡΜΝΗΜΩΝ ΛΗΘΗ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	350
62.	ΑΚΟΥΩ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	356
63.	ΠΕΝΤΕ ΖΩΓΡΑΦΟΙ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	362
64.	ΟΙ ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΕΣ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	364
65.	ΘΗΛΙΑ ΑΠΌ ΜΕΤΑΞΙ (1)	Τοπία Του Τίποτα (2013)	368
66.	ΣΥΝΑΨΙΕΣ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	370
67.	ΘΗΛΙΑ ΑΠΌ ΜΕΤΑΞΙ (2)	Τοπία Του Τίποτα (2013)	371
68.	ΑΓΡΙΟΣ ΙΜΕΡΟΣ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	372
69.	ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	374
70.	Ε Α'	Τοπία Του Τίποτα (2013)	376
71.	Η ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΕΙΔΩΝ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	377
72.	ΤΟ ΚΕΛΙ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	380
73.	Η ΑΓΑΠΗ ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	386
74.	Η ΠΟΙΗΣΗ (ΤτΤ)	Τοπία Του Τίποτα (2013)	387
75.	ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ	Τοπία Του Τίποτα (2013)	388

76.	ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	389
77.	ΧΡΥΣΟΣΚΟΝΗ ΑΦΘΑΡΣΙΑΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	390
78.	ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	392
79.	ΕΝΘΑΔΕ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	395
80.	ΠΡΩΙΜΟΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ	<i>Τοπία Του Τίποτα (2013)</i>	396
81.	Ο ΠΥΡΗΝΑΣ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	403
82.	ΒΕΛΟΥΔΙΝΟΣ ΓΚΡΕΜΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	406
83.	ΑΛΛΟΤΡΙΟΝ ΦΩΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	409
84.	ΕΚ ΤΟΥ ΜΗ ΟΝΤΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	410
85.	Η ΣΑΡΚΩΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	412
86.	ΤΙ ΠΟΙΗΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	413
87.	ΑΝΤΑΠΟΔΟΣΗ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	414
88.	ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΧΡΟΝΟΥ ΑΟΡΙΣΤΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	436
89.	ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΡΑΨΩ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	438
90.	Ο ΓΡΙΦΟΣ ΤΟΥ ΑΓΡΑΦΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	439
91.	ΌΠΩΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	444
92.	ΚΡΥΦΟ ΣΟΝΕΤΟ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	446
93.	ΤΕΦΡΟΔΟΧΟΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος (2020)</i>	447
94.	ΡΑΚΗ	<i>Υστερόγραφα</i>	431

Πίνακας 4. Έκκεντρα ποιήματα ποιητικής

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ	ΣΥΛΛΟΓΗ	ΣΕΛΙΔΕΣ
1.	ΓΗ ΠΟΛΙΚΗ	<i>Το Μεγάλο Ταξίδι (1971)</i>	20
2.	Η ΣΙΩΠΗ ΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΦΤΙΑΓΜΕΝΗ ΑΠΌ ΦΩΝΕΣ	<i>Εσωτερικοί χώροι ή τα είκοσι (1973)</i>	27
3.	ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΕΡΩΤΑΣ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	40
4.	ΠΕΡΠΑΤΗΣΑ ΩΣ ΕΚΕΙ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	43
5.	ΠΟΙΟΣ ΕΡΧΕΤΑΙ	<i>Σκοτεινός Έρωτας (1977)</i>	45

6.	Η ΑΠΟΓΕΙΩΣΗ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	50
7.	ΑΕΡΙΝΟ ΑΠΕΙΡΟ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	52
8.	ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	54
9.	ΠΟΙΟΣ ΕΙΣΑΙ ΕΣΥ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	58
10.	Η ΑΠΑΤΗ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	60
11.	Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	62
12.	ΤΟ ΤΡΑΙΝΟ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	66
13.	ΕΤΣΙ ΠΕΡΝΟΥΝ (7)	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	69
14.	ΠΡΩΘΥΣΤΕΡΟ (2&4&5)	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	72
15.	Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	76
16.	Η ΦΥΣΑΡΜΟΝΙΚΑ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	87
17.	ΛΟΓΙΚΗ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	94
18.	ΜΑΓΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ Ή ΔΥΟ ΠΟΥΛΙΑ ΣΤΗ ΦΥΛΛΩΣΙΑ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ	Σκοτεινός Έρωτας (1977)	104
19.	Η ΚΟΛΑΣΗ ΤΗΣ ΑΜΦΙΒΟΛΙΑΣ	Ο διάβολος τραγούδησε σωστά (1981)	148
20.	Η ΔΟΛΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΘΙΣΗΣ	Ο διάβολος τραγούδησε σωστά (1981)	160
21.	ΑΝΕΠΙΔΕΚΤΟΙ ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ	Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)	177
22.	Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ	Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)	196
23.	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΥΡΙΑΝΗ ΜΕΡΑ	Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)	200
24.	Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ	Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)	202
25.	ΣΤΗΝ ΑΡΓΥΡΗ ΣΕΛΗΝΗ	Το Θα και το Να του Θανάτου (1987)	210
26.	ΚΑΤΑΒΟΛΑΔΑ	Η σκέψη ανήκει στο πένθος (1996)	254
27.	ΔΕΝ ΒΡΙΣΚΩ ΧΡΟΝΟ ΝΑ ΚΛΑΨΩ	Η σκέψη ανήκει στο πένθος	264



		(1996)	
28.	ΝΟΣΤΑΛΓΩ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟ ΠΑΡΟΝ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	270
29.	ΣΚΕΨΗ ΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ	<i>Η σκέψη ανήκει στο πένθος</i> (1996)	272
30.	Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΝΕΟΣ	<i>Πολύτιμη Λήθη</i> (2003)	306
31.	ΤΟ ΓΡΑΝΑΖΙ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	342
32.	ΥΛΙΚΑ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ	<i>Τοπία Του Τίποτα</i> (2013)	381
33.	Η ΣΑΡΚΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος</i> (2020)	422
34.	ΤΟ ΨΕΜΑ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ	<i>Θάνατος ο Δεύτερος</i> (2020)	430
35.	ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΕΩΝ -ΥΛΙΚΑ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ (4)	<i>Θάνατος ο Δεύτερος</i> (2020)	440