

του θανάτου, στο «κενό πού αφήνουμε». Ο Μωρίς Μπλανσό, στο διακεκριμένο δοκίμιό του «Littérature et la droit à la mort» (βλ. *La Part du feu*, 1949), αντιμετωπίζει τόν λόγο της λογοτεχνίας σαν γλώσσα δυνατή μόνο έναντι του θανάτου: χωρίς τήν προοπτική του θανάτου ή λογοτεχνία δέν έχει λόγο ύπαρξης.

Συνεπώς, ή λογοτεχνία είναι «τό έργο του θανάτου», γιατί «ό θάνατος εργάζεται μαζί μας στον κόσμο. Πρόκειται για δύναμη πού εξανθρωπίζει τή φύση, πού υψώνει τήν ύπαρξη σέ ει-
ναι». Χωρίς τήν προοπτική του θανάτου ή μάχη της γλώσσας είναι αχρείαστη. Γιατί νά γράψω, αν μπορώ νά είμαι έσαει πα-
ρών στον λόγο μου; «Η γλώσσα», λέει ο Μπλανσό, «είναι ή ζωή πού άντέχει τόν θάνατο και συντηρείται εντός του». Γρά-
φω γιατί δέν θά είμαι πάντα εδώ, μέ τήν παράλογη έλπίδα πώς θά συνεχίσω νά υπάρχω στα γράμματα της γλώσσας. Γράφω σημαίνει ότι ήδη ζω τόν χρόνο σαν θάνατο.

Τά «κρυφά ποιήματα» είναι μιά «μελέτη θανάτου» πού δέν απαρνείται τή ζωή, ακόμη κι όταν πλησιάζει ή ώρα του περά-
σματος στην άλλη όχθη. Κι αυτό επιτυγχάνεται γιατί ο ποιη-
τής γνωρίζει ότι αφήνει παρακαταθήκη στον θάνατο τό έργο του. Όταν αυτός θά έχει φύγει, θά υπάρχει στή θέση του τό επιγέννημα της τέχνης του:

«Ταύτη τή μηχανή ... θνητόν άθανασίας μετέχει»

(Πλάτων, Συμπόσιο, 208b)

Ο «ΦΟΒΕΡΟΣ ΠΑΦΛΑΣΜΟΣ» Ή
Η «ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΙΚΑΡΟΥ»

ΣΕ ΚΑΘΕ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΙΘΕΤΑΙ ΚΑΠΟΙΑ ΣΤΙΓΜΗ τό κρίσιμο ερώτη-
μα: πότε τελείται ή ύψιστη κατανόηση του έργου, ποιά
είναι ή στιγμή κατά τήν όποία επιτυγχάνεται ή αποκαλυπτική
διείσδυση στο νόημά του, πώς κατακτάται τό μυστικό της
γραφής, πού δίνει τό κλειδί για τήν έρμηνεία του έργου στην ί-
στορική του διαδρομή; Υπάρχει άραγε τέτοια στιγμή ή πρό-
κειται για τέχνασμα της ανάγνωσης, ή όποία αποσκοπεί στην
τιθάσευση της πολυσημίας, στή χειραγώγηση της ιστορικής
απροσδιοριστίας, στην κάμψη της αντίστασης, πού προβάλλει
ή σιωπή των λέξεων στην αναγνωστική βουλιμία; Μήπως,
τελικά, όλα εκτυλίσσονται σέ πολλά επεισόδια, μέ πολλές κρί-
σιμες στιγμές, σέ μιά διάρκεια πού παράγει άργά και περίπλο-
κα τίς όψεις της κατανόησης και της επικοινωνίας;

Ο Gian-Paolo Biazin, σ' ένα πολύ ενδιαφέρον δοκίμιό του
(«The Periphery of Literature», *MLN*, 111, 1996), πιστεύει
ότι, στή διάρκεια της ανάγνωσης, έχουμε ένιοτε τέτοιες στιγ-
μές, κατά τίς όποιες «επισυμβαίνει ή αληθινή είσοδος στο κείμε-
νο... όταν μιά εικόνα, μιά υφολογική ιδιαιτερότητα ή μιά λεξική
έπιλογή κινητοποιεί τόν μηχανισμό της διαύγασης, της κατα-
νόησης και της ταυτοποίησης πού άντανακλα, αναδρομικά και
προληπτικά, σέ όλα τό κείμενο». Τό ιδιαίτερο αυτό σημείο, από

τό οποίο ή ανάγνωση εμπνέεται τή λογική της και άρύεται τά επινοήματά της, δέν αποξενώνει τήν ολόκληρα του έργου· αντίθετα, αναπροσαρμόζει τίς σχέσεις μέρους και όλου, δίνοντας συνοχή και προοπτική στό επίχειρημα τής ανάγνωσης.

Οί εισηγητές αὐτῆς τῆς τεχνικῆς εἶναι γνωστοί και ὁ Μπιαζίνους κατονομάζει στό κείμενό του: Λέο Σπίτσερ, "Εριχ" Αουερμπαχ και Ζώρζ Πουλέ. Πρέπει ὡστόσο νά πούμε ὅτι ἡ θεματική σύγκλισή τους στό συγκεκριμένο ζήτημα δέν απαλείφει τίς επιμέρους αποκλίσεις, ὡς πρός τή χρήση τῆς τεχνικῆς, καθῶς και τίς γενικότερες διαφορές τῶν τριῶν αὐτῶν στοχαστῶν στή μέθοδο και στή θεωρία ἀνάλυσης του λογοτεχνικοῦ κειμένου. Ἡ συμπαράθεσή τους ἐδῶ ἀφορᾷ αποκλειστικά στήν ἀναγνώριση του ἐρμηνευτικοῦ προβλήματος πού θέτει τό «σημεῖο ἐκκίνησης» στήν ἀνάγνωση ἑνός έργου, τό σημεῖο δηλαδή τό ὁποῖο, ἐνῶ τίθεται σάν ἀξιωματική ἀρχή, εἶναι ταυτόχρονα και ἡ ἀπόληξη βαθμιαίας κατανόησης. Αὐτή ἡ μάχη μέ τό «πρωθυστερο» σχῆμα χαρακτηρίζει ὅλες τίς προσεγγίσεις του ἐρμηνευτικοῦ κύκλου.

Ὁ Σπίτσερ, στό γνωστό δοκίμιό του «Γλωσσολογία και Ἱστορία τῆς Λογοτεχνίας», (1948), ὑποστηρίζει ὅτι ἡ συνολική θεώρηση του έργου τέχνης μπορεί νά ξεκινήσει ἀπό μιά λεπτομέρεια πού ἀποδεικνύεται, παρά τήν ἀρχική ἀσημαντότητά της, τόσο σημαντική, ὡστε νά ἀποτελέσει τό «πρῶτο βῆμα», τό «σημεῖο ἐκκίνησης» τῆς ἀνάγνωσης. Μέ τή μόνη διαφορά ὅτι τό βῆμα αὐτό δέν εἶναι προσχεδιασμένο, μπορεί νά γίνει τήν πιό ἀπρόσμενη στιγμή, μέ τόν πιό αἰφνίδιο τρόπο, μέ τήν «ἐμφάνιση ἑνός χαρακτηριστικοῦ 'κλίκ'». Ἡ στιγμή πού ἐμφανίζεται τό «κλίκ» στήν ἐρμηνευτική πράξη εἶναι γιά τόν Σπίτσερ ἡ στιγμή κατά τήν ὁποία «λεπτομέρεια και ὅλον ἔχουν βρεῖ

κοινὸ παρονομαστή». Κατά κάποιον τρόπο ὡστόσο ἀκόμη και τό τυχαῖο πρῶτο βῆμα ἔχει ἐπενδύσει σέ ὀφειλές, γιατί «τό ἀναγιγνώσκων σημαίνει νά ἔχεις ἤδη ἀναγνώσει, τό κατανοεῖν σημαίνει νά ἔχεις ἤδη κατανοήσει». Ἡ διαφυγή ἀπό τόν φιλολογικό κλοιό εἶναι τελικά ἀδύνατη.

Γιά τόν "Αουερμπαχ, στό δοκίμιό του «Φιλολογία και *Weltliteratur*» (1952), τό σημεῖο ἐκκίνησης (*Ansatzpunkt*) μπορεί νά θεωρηθεῖ κάτι σάν «χερούλι... μέ τό ὁποῖο μπορούμε νά ἀδράξουμε τό ἀντικείμενο». Ἡ ολόκληρα του έργου γίνεται ἔτσι κατανοητή ἐκ τῶν ἔσω, μέ τό στήριγμα πού προσφέρει ἡ κατανόηση ἑνός κέντρου, γύρω ἀπό τό ὁποῖο συντίθεται ἡ ἐνότητα και ἡ καθολικότητα του κειμένου. Ἡ εὔρεση του *Ansatzpunkt* ὑποτάσσει, σέ μιά κεντρική ἰδέα, τήν πολυμέρεια τῆς γραφῆς, ἰδιαίτερα ὅταν διακρίνεται ἀπό ἀκρίβεια και σαφήνεια, σέ συνδυασμό μέ τήν ικανότητα γιά «φυγόκεντρα ἀκτινοβολία».

Σέ ὁρισμένες περιπτώσεις μιά και μοναδική στιγμή ἐκκίνησης, χωρίς νά εἶναι ἐντεταγμένη σέ κάποιο γενικό σχεδιασμό ἢ νά ἐκπηγάξει ἀπό κάποια προηγούμενη καθολική πρόθεση, ἀπό μόνη της, ἐπιτρέπει, κατά τόν "Αουερμπαχ, τή σύλληψη του συνολικοῦ προβλήματος, ἐφόσον βέβαια ὑπάρχει κάποια προδιάθεση γιά τή συνάντηση μέ τό πρόβλημα: «Μιά γενική, συνθετική πρόθεση ἢ πρόβλημα δέν ἀρκοῦν καθεαυτά. Αὐτό πού μάλλον χρειάζεται νά βρεθεῖ εἶναι ἕνα φαινόμενο ἐν μέρει κατανοητό ἀλλά ὅσο τό δυνατόν πιό περιορισμένο και συγκεκριμένο κι ἐπομένως περιγράψιμο μέ τεχνικούς, φιλολογικούς ὄρους. Τά προβλήματα θά προκύψουν ἀπό αὐτό, κι ἔτσι μπορεί νά καταστεῖ δυνατή ἡ διατύπωση τῆς πρόθεσης».

Ὅταν ὁμως εἰσερχόμαστε στό πεδίο τῆς πρόθεσης, ἴσως εἶναι πιό πρόσφορο νά καταφύγουμε στήν ἔννοια «point de

départ» τῷ Πουλέ καί νά προσεγγίσουμε τό ζήτημα ὄχι ὡς γεγονός τοῦ ἐρμηνευτικοῦ κύκλου ἀλλά ὡς φαινομενολογικό παράδειγμα τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης, «μιά ἐμπειρία πού εἶναι πρωταρχική καί κεντρική καί γύρω ἀπό τήν ὁποία μπορεῖ νά ὀργανωθεῖ ὄλο τό ἔργο». Τό σχόλιο αὐτό τοῦ Πῶλ ντέ Μάν (στό κείμενό του «The Literary Self as Origin: The Work of George Poulet», βλ. *Blindness and Insight*, 1971) στηρίζεται στήν πεποίθησή του ὅτι «τά 'σημεῖα ἐκκίνησης' διαφέρουν κατ' εἶδος ἀπό συγγραφέα σέ συγγραφέα καί ὀρίζουν τήν ἀτομικότητά του... ὑπηρετοῦν ὡς ἐνοποιητικές ἀρχές ἐντός ἐνός μοναδικοῦ corpus, ἐνῶ συνάμα βοηθοῦν στή διάκριση ἀνάμεσα σέ συγγραφεῖς ἢ ἀκόμη καί ἀνάμεσα σέ περιόδους τῆς λογοτεχνικῆς ἱστορίας».

Ἴσως ἀκόμη νά εἶναι προτιμότερο, γιά νά συνδεθοῦμε καλύτερα μέ τό σκεπτικό αὐτῆς τῆς ἐργασίας, νά καταφύγουμε πάλι στήν ἔννοια τῆς «ἐπιφάνειας», γιά νά περιγράψουμε ἐκείνη τήν ἐξαιρετική στιγμή, κατά τήν ὁποία ἡ μοναδική λεπτομέρεια φωτίζει καλύτερα τήν ὁλότητα καί ἀναδιατάσσει τίς ἰσορροπίες της. Καί σ' αὐτές τίς περιπτώσεις ὅμως τίθεται πρόβλημα νοήματος πού εἶναι δύσκολο νά νοηθεῖ αὐθύπαρκα, σάν μιά στιγμή ὑπερφουῶς ἐνόρασης πού ἀρχίζει καί τελειώνει στό ἴδιο τό σημεῖο της. Ὁ Χάιντεγκερ στό *Εἶναι καί Χρόνος* (1927) ἀντιμετωπίζει τό πρόβλημα μέ πυκνή ἐνάρχεια:

Ἡ ἐρμηνευση θεμελιώνεται πάντα σέ μιά προγενέστερη θέαση (Vorsicht) πού καθορίζει τή σκοπιά, κάτω ἀπό τήν ὁποία θά ἐρμηνεύτουν ὅσα ἔχουν ἀποκτηθεῖ μέ προγενέστερη κατοχή (Vorhabe). Ὅσα κρατοῦνται μέσ στήν προγενέστερη κατοχή καί ἔχουν μπεῖ μέσ στό πρίσμα μιᾶς προγενέστερης θέασης, μέσω τῆς ἐρμηνευσης ἐννοιολο-

γοῦνται... Ἡ ἐρμηνευση ἔχει ἐκάστοτε ἦδη ἀποφασίσει, εἴτε τελεσιδίκα εἴτε μέ ἐπιφύλαξη, γιά μιά ὀρισμένη ἐννοιολόγησι· θεμελιώνεται σέ μιά προγενέστερη ἐνόησι (Vorgriff). Ὅποτε ἐρμηνεύουμε κάτι ὡς κάτι, τῆ ἐρμηνευση θεμελιώνεται οὐσιαστικά σέ προγενέστερη κατοχή, θέαση καί ἐνόησι. Ἡ ἐρμηνευση δέν εἶναι ποτέ ἀπροϋπόθετη σύλληψη ἐνός προκειμένου. Ὅταν μιά εἰδική, συγκεκριμένη ἐρμηνευση, μέ τό νόημα ἀκριβολόγας ἐρμηνείας κειμένου, καυχήται ὅτι παραμένει πιστή σέ «ὄ,τι εἶναι γραμμένο», αὐτό πού «εἶναι γραμμένο» δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό τήν αὐτονόησι, ἀνεξέταστη, ἔτοιμη γνώμη (Vormeinung) τοῦ ἐρμηνευτῆ.

Ὁ Σπίτσερ ἀναφέρεται στό χωρίο αὐτό, ὅταν σχολιάζει τό ζήτημα τοῦ νοήματος στά πλαίσια τοῦ ἐρμηνευτικοῦ κύκλου, δηλαδή στά πλαίσια τῆς συστατικῆς ἀντίφασης, κατά τή διαδικασία τῆς κατανόησης, ὅταν προϋποτίθεται αὐτό πού τίθεται πρὸς ἀπόδειξη. Ὑποδεικνύει μάλιστα τή γνωστή παρατήρηση τοῦ Χάιντεγκερ ὅτι ὁ κύκλος δέν εἶναι φαῦλος γιατί «ιδιάζει στή δομή τοῦ νοήματος» καί ὡς ἐκ τούτου «τό ἀποφασιστικό δέν εἶναι νά βγοῦμε ἀπό τόν κύκλο, ἀλλά νά μποῦμε μέσα μέ τόν σωστό τρόπο». Ἡ εἰσδοχή στόν κύκλο, ὅμως, προϋποθέτει ὅτι κάθε ἐρμηνευτική πράξι βασίζεται στίς τρεῖς θεμελιώδεις χαιντεγκεριανές ιδέες: στήν «κατοχή», στή «θέαση» καί στήν «ἐνόησι».

Ποίος ὅμως νά εἶναι ὁ «σωστός τρόπος»; Ποιά εἶναι ἄραγε ἡ κατάλληλη στιγμή γιά νά μπεῖ κανείς στόν κύκλο; Χρειάζεται μιά «ἀφορμή», μιά «λεπτομέρεια» γιά νά πραγματοποιηθεῖ ἡ διείσδυσι στήν ὁλότητα τῆς οὐσίας τοῦ ἀντικειμένου ἢ ἀρκεῖ ἡ ἐπίγνωσι ὅτι κάθε κίνησι, κάθε ἐπιλογή εἶναι ἦδη βυθισμένη στή γενικότητα τῶν προϋποθέσεων της καί στήν ἀποδοχή ἀρρητων θεμελιωδῶν ἀρχῶν; Ἡ ἀπάντησι δέν εἶναι εὐκόλη. Στή

συγγραφή ώστόσο του ανά χειρας πονήματος φαίνεται μάλλον ότι μέτρησε περισσότερο ή συγκυρία τής λεπτομέρειας, ή τύχη τής ασήμαντης αφορμής. Τό «σημείο εκκίνησης» τοποθετείται σέ μιάν ανώδυνη στιγμή πού δέν προμηνοῦσε τή συνέχεια, στάθηκε όμως κρίσιμη γιά τήν απρογραμμάτιστη καί ζωηρή ανάπτυξη του στοχασμοῦ. Αυτό συνέβη ὅταν, διαβάζοντας τά «κρυφά ποιήματα», τό μάτι ἔπεσε στους στίχους:

Τό μεγάλο τριαντάφυλλο
ἦτανε πάντα ἐδῶ
στό πλευρό σου βαθιά μέσα στον ὕπνο
δικό σου καί ἄγνωστο.
Ἄλλά μονάχα τώρα πού τά χεῖλια σου τ' ἄγγιξαν
στ' ἀπώτατα φύλλα
ἔνωσες τό πυκνό βάρος του χορευτῆ
νά πέφτει στό ποτάμι του καιροῦ –
τό φοβερό παφλασμό.

Ἡ γραφή, μολονότι πλούσια σέ εἰκονογραφία καί λιτή σέ φρασεολογία, κόμιζε πολλές ἀπορίες μαζί μέ μιὰ μάλλον ἀσυνήθιστη συμβολική κρυπτικότητα. Τό σκοτάδι πύκνωνε στις φράσεις «μεγάλο τριαντάφυλλο», «βάρος του χορευτῆ» καί «φοβερός παφλασμός». Ὅσο καί ἂν μπορούσε κανείς ἀφαιρετικά νά ἀντλήσει κάποιο νόημα ἀπό τίς εἰκόνες, καταφεύγοντας στήν ἀσκημένη περί μοντέρνου αἰσθαντικότητά του, κάτι ἔμοιαζε νά λείει, ἀνάμεσα στά κενά τῶν λέξεων, ὅτι ἐκκρεμοῦσε ἀκόμη ἡ πρόκληση ενός μυστικοῦ πολύ κοντά στήν ἐπιφάνεια του ποιήματος, πολύ κοντά σέ μιάν ἀναφορά πού ὑπαινισσόταν ἡ ματιά τῆς γραφῆς.

Στό σημείο αὐτό ἡ ἀνάγνωση διστάζει, στέκει ἀμήχανη καί ἐτοιμάζεται νά προσπεράσει, μαθημένη πιά σέ τέτοιες κακοτο-

πιές, συνηθισμένη στις δαιδαλώδεις περιπλανήσεις κατά τήν ἐπιδίωξη του νόηματος, ἐν ἐπιγνώσει ὅτι ἡ ἐπιθυμία κατανόησης θά βολέψει καί αὐτό τό σκότος στον τελικό λογαριασμό. Ἐκεῖ ἀκριβῶς, τή στιγμή πού οἱ στίχοι ἔχουν ἤδη λησμονηθεῖ καί τό ἔλλειμμα ἔχει αὐτόματα χωνευτεῖ στή φιλοξενία του «πρίν» καί του «μετά», ἐντελῶς συμπτωματικά, τό μάτι παρεκκλίνει ἀπό τήν ἐσωκειμενική πορεία του καί σταματᾷ στήν ἐξωκειμενική πληροφρία πού μεταφέρει εὐπειθέστατα ὁ ἐπιμελητής τῶν «κρυφῶν ποιημάτων» Γ. Π. Σαββίδης: «Ἡ κ. Σεφέρη μᾶς πληροφορεῖ πῶς ὁ ποιητής εἶχε κατά νοῦ τόν πίνακα του Breughel, “Ἡ πτώση του Ἰκάρου” πού περιγράφεται ἀπό τόν W. H. Auden στό ποίημά του «Musée des Beaux Arts» – βλ. τήν μετάφραση του Σεφέρη στις Ἀντιγραφές, σ. 128».

Ἔτσι, μέ μιὰ τυχαία πληροφρία, καί μάλιστα ἀπό τρίτο χέρι, ξεκίνησε ἡ περιπλάνηση, ἀρκετά περιπετειώδης, μακριά ἀπό τήν ἀρχική πηγῆ. Βέβαια ἡ ἀρχική, κεντρική ἀναφορά στά «κρυφά ποιήματα» δέν ἐκτοπίστηκε ποτέ, ἀκόμη καί ὅταν ἡ μνεῖα μόλις διακρινόταν. Συχνά ώστόσο τά πράγματα πήραν τόν δικό τους δρόμο, ξεστράτισαν, μέ ἀποτέλεσμα τόν βασανιστικό συνωστισμό προτεραιοτήτων, συσχετισμῶν, προθέσεων καί γενικῆς οἰκονομίας του κειμένου. Ἀπό τή λεπτομέρεια στό συγκεκριμένο ποίημα ἡ διαδρομή ἔφτασε στήν ἴδια τήν ἔννοια τῆς ποίησης καί στά ἀρχέγονα σύμβολά της.

Ὁ Σεφέρης χάθηκε στήν εἰκόνα του ποιητῆ ἐν γένει, ὅπως τά «κρυφά ποιήματα» προσχώρησαν στή μάχη τῆς ποιητικῆς μορφῆς. Κάπως ἔτσι ἄρχισε νά γράφεται τοῦτο τό κείμενο, ἀπό αὐτό τό σημείο εἰσηλθε στον ἐρμηνευτικό κύκλο, χωρίς νά γνωρίζει τή βαρύτητα τῆς «λεπτομέρειας», ἢ τήν ἐξέλιξη πού θά εἶχε ἡ διερεύνησή της. Ἡ γραφή ἀφέθηκε ἐξ ἀρχῆς στό

πέλαγος τῶν κειμένων καί τῶν εἰκόνων. Μέσα ἀπό τήν περιπλάνηση, καί μέ ἀργούς ρυθμούς, πῆρε τή δική της ὄψη ἡ διαδρομή, ὅπως καταδεικνύεται καί ἀπό τήν παρούσα καταγραφή της: ἄλλοτε αὐθαίρετη καί ἀποσπασματική, ἄλλοτε κεντρομόλα καί ἐν ἀλληλουχία, πάντα ὅμως μέ τήν πεποίθηση ὅτι ἐντός τοῦ ἐρμηνευτικοῦ κύκλου δέν διακυβεύεται μόνο τό νόημα τοῦ κειμένου ἀλλά καί τό νόημα τοῦ βίου.

Ἡ ἀρχή, τό «σημεῖο ἐκκίνησης», λειτούργησε τελικά μ' ἕναν τρόπο διασπαστικό καί ἀναρχο. Ἄντί νά διευκολύνει τήν ἐπιστροφή στό ποιητικό κείμενο ὥθησε τήν ἀνάγκη στήν περιπέτεια ἀναζήτησης τεκμηρίων γιά τήν κατανόηση τοῦ μυστηριώδους παλὺμψηστου, πού εἶναι βέβαια τό ποιητικό κείμενο, μετά ὅμως ἀπό τήν ἀπώλειά του στό αἶνιγμα τῆς μορφῆς. Πρῶτος σταθμός σ' αὐτή τήν περιπέτεια ἦταν ὁ πίνακας μέ τό μυθολογικό θέμα τῆς πτώσης τοῦ Ἴκαρου καί μέ ἀφορμή τόν «φοβερό παφλασμό» τοῦ Σεφέρη.

Ἄ Μπρέγκελ (Breughel ἢ Brueghel ἢ, ἐπί τό ὀρθότερον, Bruegel) ὁ Πρεσβύτερος εἶναι ὁ γνωστός Φλαμανδός ζωγράφος καί χαρακτῆς τοῦ 16ου αἰ. (τοῦ αἰώνα τῆς Φλαμανδικῆς Ἀναγέννησης) πού, μεταξύ ἄλλων, φιλοτέχνησε ἐκείνους τοὺς μοναδικούς πίνακες, μέ θέματα ἀπό τήν καθημερινή ζωὴ τῆς ἐποχῆς του, καθὼς καί τοπία ἐμπνευσμένα ἀπό τή ζωὴ τοῦ χωριοῦ. Ἀνανέωσε δηλαδή τήν εἰκαστική θεματική καί δέν περιορίστηκε σέ ἔργα θρησκευτικῆς ἢ μυθολογικῆς προέλευσης. Στήν τελευταία αὐτή κατηγορία ἀνήκει καί ὁ πίνακας «Τοπία μέ τήν Πτώση τοῦ Ἴκαρου» (βλ. εἰκ. 1) ὁ μοναδικός, κατά τοὺς εἰδικούς, μέ μυθολογικό περιεχόμενο στό ἔργο τοῦ Μπρέγκελ. Ὁ χρόνος κατασκευῆς του προσδιορίζεται κατά προσέγγιση μεταξύ 1555 καί 1558 καί ἡ ἀπόδοσή του στόν Μπρέγκελ στηρίζεται σέ

τεχνοτροπικά στοιχεῖα, ἀφοῦ ὁ πίνακας εἶναι ἀνυπόγραφος. Ἐκτός ἀπό τό κύριο ἔργο πού βρίσκεται στίς Βρυξέλλες (στό Musée Royaux des Beaux-Arts), ὑπάρχει καί μιά πιό μικρὴ ἐκδοχὴ του στή Νέα Ὑόρκη (Metropolitan Museum), καθὼς καί δύο χαρακτηριστικά μέ τήν ἴδια θεματική.

Οἱ ἱστορικοί τῆς τέχνης ἔχουν τεκμηριώσει πειστικότερα τή θεματική καταγωγή τοῦ πίνακα ἀπό τίς Μεταμορφώσεις (VIII, 217-222) τοῦ Ὀβιδίου, ὅπου περιγράφεται ἡ πτώση τοῦ Ἴκαρου, σέ ἀντιδιαστολή πρὸς ἕνα σκηνικό ἀγροτικῆς καί βουκολικῆς καθημερινότητας. Οἱ ἄνθρωποι πού ἀσχολοῦνται μέ τίς ἐργασίες τους (ὄργωμα, ψάρεμα, βοσκή) αἰφνιδιάζονται ὅταν βλέπουν νά κατρακυλᾷ ἀπό ψηλά ὁ Ἴκαρος μέ τὰ τσακισμένα φτερά του. («Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces/aut pastor baculo stivave innixus arator/vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent/creditit esse deos», VIII, 217-220). Κατά τή μεταφορά τοῦ θέματος στόν πίνακα ὁ Μπρέγκελ διατήρησε τὰ κύρια στοιχεῖα του (βλέπουμε δηλαδή τόν γεωργό πού ὀργώνει, τόν βοσκό μέ τό κοπάδι του, τόν ψαρά πού ψαρεύει καί ἕξι ἄνθρωπους σ' ἕνα καΐκι) ἀλλά μέ μίαν σημαντική διαφορὰ: κανεὶς ἀπό αὐτούς δέν φαίνεται νά προσέχει τήν τραγικὴ πτώση. Ὅλοι συνεχίζουν ἀδιάφοροι τό ἔργο τους, ἐνῶ ἀκριβῶς δίπλα τους τελιώνει ἄδοξα ἢ φιλόδοξη πτήση τοῦ Ἴκαρου.

Ἡ ζωὴ συνεχίζεται, καθὼς ὁ θάνατος εἰσδύει ἀπρόσμενα στόν κόσμο της. Ὁ συμβολισμὸς τοῦ πίνακα εἶναι πολυμερῆς, ἰδιαίτερα στήν ἀξιοποίηση τῆς ἔμμεσης ἀντιπαράθεσης ζωῆς καί θανάτου. Πολλοὶ μελετητές τοῦ Μπρέγκελ θεώρησαν τόν πίνακα εἰκαστικὴ πραγματεία παροιμιῶν τῆς ἐποχῆς (ὅπως ἡ γερμανική: «Κανένα ὄργωμα δέν σταματᾷ γιά χάρη ἐνός ἀνθρώπου πού πεθαίνει») ἢ ἀλληγορία μέ διδακτικὸ περιεχόμενο (π.χ. «αὐτὴ

είναι ή μοίρα εκείνων που επιδιώκουν περισσότερα απ' όσα μπορούν», «έτσι τιμωρείται ή απερίσκεπτη αλαζονεία τής νεότη-
τας», «ή υπέρβαση των ανθρώπινων μέτρων είναι ύβρις που τι-
μωρείται αυστηρά από τούς θεούς», «καλύτερα νά είσαι επιτυ-
χημένος άνθρωπος παρά άποτυχημένο πουλί», «εκείνος που
θέλει νά άνέβει πολύ ψηλά θά πέσει πολύ χαμηλά» κλπ.). Πα-
ράδοση ή επίσημη είναι ή άπουσία του Δαίδαλου από τή σκηνή τής
πτώσης (στήν έκδοχή του Metropolitan Museum τής Νέας Υ-
όρκης ο Δαίδαλος έμφανίζεται νά πετᾶ στον όρίζοντα), καθώς
καί ή θέση του ήλιου προς τή δύση, ενώ κανονικά έπρεπε νά
είναι κατακόρυφος, αφού έτσι δικαιολογείται (σύμφωνα μέ τον
μύθο) τό λιώσιμο του κεριού που κρατούσε τά φτερά κολλημένα
στό σώμα, καθώς και ή επακόλουθη πτώση του Ίκαρου.

Τό πιο παράδοξο όμως συστατικό του πίνακα, σέ σχέση μέ
τόν μύθο, τήν όβιδιακή περιγραφή αλλά και τό ίδιο τό θεματικό
περιεχόμενο του (όπως υποδεικνύεται και στον τίτλο του) είναι
ή άπουσία του Ίκαρου. Ένώ όλα συγκλίνουν στην κεντρική
σημασία του μυθικού ήρωα για τήν εικαστική παράσταση (μύ-
θος, παράδοση, θέμα), ο ίδιος είναι άπών, σύμφωνα μέ τά καθιε-
ρωμένα δεδομένα. Άπουσία που επιτείνεται και από τά άλλα
παράδοξα: τήν άδιαφορία των άκουσίων μαρτύρων, τήν άπάλειψη
του Δαίδαλου και τήν παρατοποθέτηση του ήλιου. Μόνο ένας
προσεκτικός παρατηρητής, οικείος μέ τή γλώσσα τής ζωγρα-
φικής, θά αναγνωρίσει στή δεξιά γωνία του πίνακα κάποιες
μικρές λεπτομέρειες που οδηγούν συνειρμικά στον Ίκαρο: στην
επιφάνεια του πελάγους διακρίνονται δύο πόδια και τά δάχτυλα
του δεξιού χεριού.

Έτσι, κατά συνεκδοχικό τρόπο, εικάζουμε ότι αυτά είναι τά
τελευταία αναγνωρίσιμα ίχνη του Ίκαρου, λίγο πριν χαθεί για

πάντα στον ύγρο του τάφο. Ένα μέρος τής παραδοξότητας αυ-
τού του πίνακα οφείλεται άκριβώς στην άδυναμία του θεατή νά
αναγνωρίσει άπρόσκοπτα, μέ μιά ματιά, τήν παράσταση του
γνωστού μύθου μέ ήρωες τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο, πράγμα
που θά απαιτούσε συμμόρφωση του καλλιτέχνη μέ τήν παράδο-
ση και τή στερεότυπη απεικόνισή της στην εικαστική συνείδη-
ση τής εποχής. Ένα άλλο μέρος τής παραδοξότητας οφείλεται
στην υποβάθμιση τής τραγικής κατακρήμνισης του Ίκαρου, μέ
τή συρρίκνωση τής παρουσίας του, γεγονός όμως που, αντί νά
περιορίσει τήν αλληγορική δύναμη τής παράστασης, τήν ενισχύει
μέ τή συμπυκνωμένη υπαινικτικότητα τής λεπτομέρειας. 'Η
(λεπτομέρεια), και μάλιστα στο περιθώριο τής εικαστικής αφή-
γησης, γίνεται τό κύριο και κρίσιμο σημείο του πίνακα, γιατί
τελικά όλες οι άναφορές και όλες οι ένδειξεις καθοδηγούν τό
μάτι προς τή φοβερή αλλά άδιάγνωστη στιγμή του παφλασμού.

Οι άναλογίες έχουν άνατραπεί: ή στιγμή άπουσίας μετατρέ-
πεται, όταν μεταφερθεί στή μακροσκοπική κλίμακα του κόσμου
και του χρόνου, σέ κάτι άσήμαντο και άδιάφορο. Άκόμη χειρότε-
ρα: σέ κάτι σύνθηρες, καθημερινό, που δέν έπηρεάζει σέ τίποτα
τήν πορεία των πραγμάτων. Κι όμως αυτή ή άπουσία, μέ τίς
ελάχιστες συνεκδοχές της, κυριαρχεί στο βλέμμα και στή σκέ-
ψη. Μπορεί, ποσοτικά, τό εικαστικό μέγεθος της νά είναι μικρό,
όμως τό κενό τής άπροδιοριστίας που τήν συνοδεύει υποσκά-
πτει όλους τούς συμβολισμούς του νοήματος, καθώς άπλώνονται
γενναιοδώρα σέ κοινή θέα. Αυτή ή λεπτομέρεια είναι ο «φοβερός
παφλασμός» του Σεφέρη. Καθώς όδεύει προς τό τέλος, νιώθει
ότι όλα συμπυκνώνονται στην ελάχιστη στιγμή, λίγο πριν τον
άφανισμό, όταν τελείται τό πέραςμα στην άλλη όχθη. "Όσο πιο
γενναία και τολμηρή ή πράξη τής ζωής τόσο πιο άκαριαία και
μοναχική ή πράξη του θανάτου.

Icare, dixit, ubi es? Que te regione requiram?

[Ίκαρε, είπε, πού είσαι; Καί sé ποίό μέρος νά sé αναζητήσω;]

Ο μύθος του Ίκαρου λειτούργησε άρχετυπικά γιά τή λογοτεχνία καί τήν τέχνη. Ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, ζωγραφική, γλυπτική, μπαλέτο κατέφυγαν σ' αυτόν γιά νά συνθέσουν τίς δικές τους άλληγορίες καί νά συνδέσουν τόν λόγο τους μέ τήν παραδειγματική έγκυρότητα του πολιτισμικού κοινού τόπου. Σέ άπειρες παραλλαγές άμεσότητας καί έμμεσότητας υπηρέτησε, όπως καί πολλοί άλλοι άρχαιοελληνικοί μύθοι, τήν ανάγκη κάθε συγχρονίας νά αξιοποιήσει τόν συμβολικό πλοῦτο τής καταγωγής της. Η πρώτη κατάθεση τής εικονικής παράστασης έγινε sé άρχαία άγγεία καί γλυπτά γιά νά περάσει, πολλούς αιώνες άργότερα, στό μυθολογικό απόθεμα τών ζωγράφων από τήν Αναγέννηση καί μετά: ό Σαρακένι (βλ. εικ. 2), ό Βάν Ντάικ (βλ. εικ. 3), ό Ροῦμπενς (βλ. εικ. 4), (άλλά καί άλλοι, λιγώτερο σημαντικοί καλλιτέχνες, εικονοποίησαν, μέ τή δική του τεχνοτροπία ό καθένας, τόν μύθο του Ίκαρου.

Κανείς όμως από αυτούς δέν χρησιμοποίησε τό μυθολογικό υλικό μέ τή θεματική τόλμη καί τήν εικαστική πρωτοτυπία του Μπρέγκελ. Ο πίνακας του συνιστά τήν πιό παράδοξη άναγνώση τής μυθικής αφήγησης, άνάγνωση πού θέτει τόν θεατή μπροστά sé καινούργια αίνήματα κι έτσι ενεργοποιεί πολλαπλά τόν δυναμικό συμβολισμό τής οικείας (καί έν πολλοίς φθαρμένης) πολιτισμικής παράδοσης. Ο άναγνώστης μπορεί βέβαια νά συναγάγει τά δικά του συμπεράσματα, κοιτάζοντας τούς πίνακες πού αναπαράγονται σ' αυτήν τήν έργασία.

Από τόν αιώνα μας ξεχωρίζουν τά έργα δύο μεγάλων έκπροσώπων του μοντερνισμού: του Ματίς καί του Πικάσο. Η έκδοχή του πρώτου, πού χρονολογείται από τό 1943 (βλ. εικ. 5), είναι ίσως ή πιό άφηρημένη παράσταση του μύθου άλλά συνάμα καί ή πιό έντυπωσιακή στην άνανεωτική εικονοκλασία της. Η δύναμή της έγκειται στον τρόπο πού συμπαρατίθενται τό μαῦρο, τό κίτρινο καί τό μπλέ γιά νά αποδώσουν τά βασικά γνωρίσματα του μύθου. Τό μαῦρο σχήμα του Ίκαρου (μέ τή μικρή κόκκινη κηλίδα στό μέρος τής καρδιάς νά δηλώνει τόν άνθρωπο) φαίνεται παγιδευμένο στην έγγύτητα του μπλέ καί του κίτρινου. Οι λεπτομέρειες του μύθου εξαφανίζονται γιά νά μείνει, στό χρωματικό επίπεδο, τό απόσταγμα τής δραματικής κορύφωσής του.

Ο πίνακας του Πικάσο, πού χρονολογείται από τό 1958 (βλ. εικ. 6), βρίσκεται στην μεγάλη αίθουσα τής Ούνέσκο στό Παρίσι καί άποτελεί τοιχογραφική σύνθεση μέ φανερά αναφορά στον μύθο του Ίκαρου. Ο ίδιος ό ζωγράφος δέν όνόμασε τό έργο του, αυτό έγινε από εκείνους πού τό δεξιώθηκαν. Ωστόσο, τό έκ τών ύστέρων βάπτισμά του έχει γίνει εύρύτατα αποδεκτό. Τά μεγέθη εδώ είναι, sé σύγκριση μέ τά έργα πού αναφέραμε, πολύ μεγαλύτερα, καί ή εικαστική μορφή περισσότερο υπαινικτική καί έλλειπτική. Μέ τό ίδιο θέμα άσχολήθηκε ό Πικάσο λίγα χρόνια άργότερα, τό 1962, όταν έκανε τή σκηνογραφία γιά τό μπαλέτο «Ίκαρος» του Λιφάρ (βλ. εικ. 7). Οι όμοιότητες άνάμεσα στις δύο εικαστικές προτάσεις είναι έμφανείς.

Οι δύο αυτές έκδοχές του μύθου στην γλώσσα του εικαστικού μοντερνισμού (στις όποιες θά μπορούσε νά προστεθεί καί ό όμώνυμος πίνακας του Σαγκάλ, βλ. εικ. 8), επικεντρώνονται στον Ίκαρο γιά νά εξάρουν τήν τραγική στιγμή τής πτώσης.

Χρώματα και σχήματα συνεργούν για ν' αναδείξουν τή μοναχική του πορεία από τό γαλάζιο του ουρανού στη γαλανή θάλασσα, μέσα σέ μιά πλημμυρίδα μαύρου φωτός. Ὁ θάνατος παραμονεύει στό σημείο πού ἡ πτήση ἐγγίζει τήν πιό κορυφαία, σχεδόν διθυραμβική, ἀξίωσή της γιά ὑπέρβαση. Τό ἐρώτημα παραμένει ἀνοιχτό: ὁ Ἰκαρος πλήρωσε τήν ἀγνοια καί τήν ἀλαζονεία του ἢ γνώριζε ἐξ ἀρχῆς τό τέλος καί παρ' ὅλα αὐτά συνέχισε; Πρόκειται γιά ἀγούρη ἔπαρση ἢ γιά σκόπιμη διακινδύνευση;

Ἡ εἰκαστική ἀνάπτυξη τοῦ μύθου, πού στηρίζεται στήν οικία παράδοση τῆς ἀπεικόνισης τῆς «πτώσης» (δηλαδή τῆς τραγικά ματαιωμένης «πτήσης»), ἐκμεταλλεύεται συχνά καί τά ἴδια τά κείμενα, μετατρέποντας ἔτσι τόν ρηματικό λόγο σέ εἰκονικό. Συμβαίνει ὅμως καί τό ἀντίστροφο, ὅπως ὅταν ἔχουμε λογοτεχνικά κείμενα (συνήθως ποιήματα) πού μετατρέπουν σέ ρηματική παράσταση ἕνα ἔργο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ἡ διαδικασία αὐτή εἶναι γνωστό ὅτι ὀνομάζεται «ἐκφρασις» (ἀπό τό ἐκ-φράζειν) καί ἐντοπίζεται γιά πρώτη φορά στήν ὀμηρική περιγραφή τῶν παραστάσεων πού ὑπῆρχαν στήν ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα.

Ἡ ἱστορία τῆς ἐκφρασης στή δυτική (καί συνακόλουθα στήν ἑλληνική) παράδοση παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον, γιατί μελετᾶ τούς τρόπους ἐπικοινωνίας πού ἀναπτύσσει ὁ διάλογος ἀνάμεσα στήν τέχνη τῆς εἰκόνας καί στήν τέχνη τῆς λέξης. Ὁ συνδετικός κρίκος μεταξύ ἀρχαίας γραμματείας καί σύγχρονης ἐποχῆς, ὡς πρὸς αὐτήν τήν ἀμφίδρομη σχέση, εἶναι ὁ Ὀβίδιος. Ἀπό αὐτόν (καί κυρίως ἀπό τίς Μεταμορφώσεις του) ζωγράφοι καί ποιητές ἀντλήσαν τό μυθολογικό ὕλικό τους γιά νά ἀνταλλάξουν μετά τόν λόγο τους. Γιά τίς δικές μας ζητήσεις ἐδῶ

ἰδιαίτερα χρήσιμη εἶναι ἡ μελέτη τοῦ R. J. Clements, «Brueghel's *Fall of Icarus*: Eighteen Modern Literary Readings» (*Studies in Iconography*, 7-8, [1981-82]), πού ἐξετάζει δεκαοχτώ ποιητικές «ἐκφράσεις» τοῦ πίνακα ἀπό τό 1923 ἕως τό 1974. Ἀπό τίς «ἐκφραστικές» αὐτές ἀφηγήσεις οἱ πιό γνωστές στήν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας εἶναι δύο: ἐκείνη τοῦ Γουίλιαμ Κάρλος Γουίλιαμς κι ἐκείνη τοῦ Γουίλιαμ Ἰνγκεν.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ Γουίλιαμς μέ τίτλο «Landscape with the Fall of Icarus» ἀνήκει στή σύνθετη ποιητική ἀπόπειρα νά «μεταγράψει» στό λυρικό ἰδίωμα τό εἰκαστικό ἀποτέλεσμα τῶν πινάκων τοῦ Μπρέγκελ. Πρόκειται γιά τή συλλογή *Pictures from Brueghel* (1949) πού περιέχει δέκα ὀλιγόστιχα συνθέματα, ἀπό τά ὁποῖα τό κάθε ἕνα ἀντιστοιχεῖ πλήρως σ' ἕναν πίνακα. Ἡ ἀπόδοση μοιάζει νά εἶναι λιτή, ἀπλή καί ἄκρως περιγραφική. Ὁ Γουίλιαμς ἀποφεύγει τήν ἐξεζητημένη ἀλληγορική καί τά ρητορικά στολίδια, καθὼς καί τήν ποιητική δραματοποίηση. Φαίνεται σάν νά ἀντιγράφει τόν πίνακα, καί μάλιστα παραλείποντας πολλές λεπτομέρειες, γιά νά τονίσει τό κύριο γεγονός τῆς πτώσης. Ἔτσι ἄλλωστε εἶδαν καί πολλοί κριτικοί τήν ἀπόπειρα τῆς συγκεκριμένης ποιητικῆς ἐκφρασης, πράγμα πού τούς ὀδήγησε νά διαπιστώσουν τόν ἐντυπωσιακό ἰσομορφισμό ἀνάμεσα στόν πίνακα καί στό ποίημα. Γιά νά γίνει ὅμως κατανοητός αὐτός ὁ παραλληλισμός, μᾶς χρειάζεται ἐδῶ, ἐκτός ἀπό τόν πίνακα, καί ἡ ἑλληνική ἀπόδοση τοῦ ποιήματος (ὅπως τή σκάρωσα γιά τίς παρούσες ἀνάγκες):

Σύμφωνα μέ τόν Μπρέγκελ
ὅταν ἔπεσε ὁ Ἰκαρος ἦταν ἀνοιξη
ἕνας γεωργός ἄργωνε
τό χωράφι του

ὄλο τό πανηγύρι
 τοῦ ἔτους ἦταν
 ἐν δράσει σφύζον
 κοντά
 στήν ἄκρη τῆς θάλασσας
 προσηλωμένο
 στά δικά του
 ἰδρώνοντας στόν ἥλιο
 πού ἔλιωσε
 τό κερί τῶν φτερῶν
 ἀδιαφόρετα
 πέρα ἀπό τήν ἀκτή
 γίνεται
 ἕνας παφλασμός ἀπαρατήρητος
 αὐτός ἦταν
 ὁ Ἴκαρος πού βούλιαζε.

Διαβάζοντας προσεκτικά τό ποίημα καί κοιτώντας ἐπίμονα τόν πίνακα, ἴσως τελικά διαπιστώσουμε, ἀντίθετα ἀπό τίς πρῶτες ἐντυπώσεις μας, ἀλλά καί τίς γνώμες ὀρισμένων κριτικῶν, ὅτι τό προφανές δέν συμπίπτει ὑποχρεωτικά μέ τό φανερό καί ὅτι ὁ ἰσομορφισμός ἀνατρέπεται ἀπό τίς ἴδιες τίς τεχνιέντως ἐπιβληθεῖσες προφάσεις ἰσορροπίας. Ἀνάμεσα στίς δύο ἀναφορές τοῦ ὀνόματος τοῦ Ἴκαρου, ἀναφορές πού ὀρίζουν τήν ἀρχή καί τό τέλος τοῦ ποιήματος, συντελεῖται ἡ τελική πτώση. Ἡ πρώτη ἀναφορά ἀνασύρει τό «πότε», τή χρονική στιγμή τῆς κατάρρευσης, ἡ τελευταία ὑποδεικνύει τό πῶς, τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἀντέδρασε ὁ κόσμος τῆς ζωῆς, καθῶς ὁ θάνατος περνᾷ μπροστά του μέ τή μορφή νεανικοῦ κορμιοῦ, πού κατεβαίνει ἠττημένο ἀπό τούς αἰθέρες καί βυθίζεται στό πέλαγος. Ὅλα αὐτά μοιάζουν νά ἰσορροποῦν ἀνάμεσα στίς δύο

αὐτές ὀρίζουσες ἀναφορές. Ἀπό τόν πίνακα τοῦ Μπρέγκελ ὁ ποιητής παραλείπει τίς λεπτομέρειες καί ἀναδεικνύει ἀβίαστα τήν παράδοξη παράσταση ἑνός κόσμου πού εἶναι προσηλωμένος στόν ἑαυτό του (ἡ φύση, οἱ ἄνθρωποι, ὁ κόσμος τῆς ζωῆς δέν «βλέπει», ἢ δέν θέλει νά δεῖ, τίποτα). Ὁ «παφλασμός» (λέξη πού ἔχει τήν ἴδια λειτουργία ἐδῶ μέ τόν ἀντίστοιχο σφαιρικό παφλασμό) μοιάζει ἀσήμαντος καί περνᾷ ἀπαρατήρητος. Ἡ πτώση τοῦ Ἴκαρου φαίνεται νά εἶναι μιά μοναχική καταβύθιση στό σκοτάδι τοῦ θανάτου.

Ἄν σταματήσουμε στό σημεῖο αὐτό, πράγματι τά μορφικά στοιχεῖα τοῦ ποιήματος ἐνισχύουν ἀντιστοιχίες καί ἀναλογίες μέ τά παραστατικά στοιχεῖα τοῦ πίνακα καί συγκρατοῦν τήν ἐσωτερική σταθερότητα. Κάτι τέτοιο ὅμως ὑποβαθμίζει δύο βασικά γνωρίσματα: τήν ἔντεχνη καί ὑστερόβουλη μεσίτευση τοῦ ποιήματος ἀνάμεσα στόν πίνακα καί τόν ἀναγνώστη, καθῶς καί τήν ἀνατροπή τῶν εἰκαστικῶν σχέσεων στή ρηματική τους «ἐκφραση». Ὅ,τι στόν πίνακα εἶναι λεπτομέρεια, ὅ,τι ἀπωθεῖται στή γωνία καί ἐπικαλύπτεται ἀπό τήν εἰκαστική διόγκωση τῆς ἀκατανίκητης καθημερινότητας, στό ποίημα κυριαρχεῖ, μετατίθεται στό κέντρο, μετατρέπεται σέ κύριο θέμα· ἔστω κι ἂν τό τραγικό γεγονός ἐξακολουθεῖ νά περνᾷ ἀπαρατήρητο.

Παρά λοιπόν τήν ἐπιφανειακή οὐδετερότητα τῆς γραφῆς τοῦ ποιήματος, παρά ἀκόμη τόν ἀποστασιοποιημένα ὑπαινικτικό λόγο του, δέν καταλήγουμε σέ μίμηση τοῦ πίνακα, σέ ἀπλή, περιγραφική ἀπόδοση τῶν δεδομένων του, ἀλλά σέ ἐσκεμμένα παρεμβατική «ἐκφραση». Ἡ γραφή ὑπηρετεῖ τελικά τή δική της οἰκονομία λόγου, καθῶς ἐρμηνεύει τήν εἰκαστική ἐρμηνεία τοῦ Μπρέγκελ, πού μέ τή σειρά του ἐρμήνευσε τήν ὀβιδιακή περιγραφή τοῦ μύθου, πού μέ τή σειρά της ἀπέδωσε ρηματικά

εικόνες και λόγους μιᾶς μακρᾶς παράδοσης, ἡ ὁποία συντήρησε καὶ παράστησε τὸν μῦθο σὲ πολλές καὶ ποικίλες «γλῶσσες». Ὁ πίνακας τοῦ Μπρέγκελ καί, κατὰ συνέπεια, τὸ ποίημα τοῦ Γουίλιαμς, ἀποτελοῦν γενναῖες παρεκκλίσεις ἀπὸ τὴν καθιερωμένη ὀρθοδοξία αὐτῆς τῆς παράδοσης.

Τὸ ποίημα τοῦ Ὄντεν «Musée des Beaux Arts» (1938) πού μετέφρασε ὁ Σεφέρης στίς Ἀντιγραφές του (1965) ἀνήκει κι αὐτό στὸ «ἐκφραστικό» εἶδος, μέ ἄμεση ἀναφορά (ὅπως καὶ τὸ ποίημα τοῦ Γουίλιαμς) στὸν πίνακα τοῦ Μπρέγκελ. Τόσο ὅμως ἡ γραφή καὶ ὁ ρυθμὸς ὅσο καὶ ἡ δομὴ του ἔχουν τὴ δική τους ταυτότητα. Ὁ Ὄντεν δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ ἀποκομίσει τὸν γνωμικὸ πυρῆνα τοῦ πίνακα καὶ νὰ τὸν μεταγράψει σὲ ἀνάλογη γλῶσσα, ἀλλὰ νὰ σκηνοθετήσῃ τὴ δική του ἀφήγησι, πού χρησιμοποιεῖ τὴν εἰκονικὴ παράσταση σάν ἀφορμὴ γιὰ νὰ πεῖ μιὰν ἄλλην ἱστορία. Ἡ ἱστορία αὐτὴ περιστρέφεται βέβαια γύρω ἀπὸ τὸ κέντρο, πού εἶναι ὁ πίνακας, ἀλλὰ ἀναπτύσσεται πολυεπίπεδα, ἐπιτρέποντας στὸν ἀναγνώστη τὴν περιπλάνηση στὰ μονοπάτια τῆς διήγησής. Ἡ περιπλάνηση ὀδηγεῖ ὥστόσο ἀποκλειστικὰ στὴν κρίσιμη ὥρα τῆς ἀναμέτρησης μέ τὸ θέαμα τῆς ἀπαρατήρητης πτώσης, μέ τὸ ἀδιάφορο προσπέρασμα τῆς ζωῆς μπροστὰ στὴ σιωπὴ τοῦ θανάτου:

*Ποτὲ δὲν κάνουν λάθος οἱ Παλιοὶ Τεχνίτες
Πάνω στὸν ἀνθρώπινο πόνο: πῶς τὴν καταλαβαίνουν
Τὴ θέση του στὴ ζωὴ· πῶς ἔρχεται νὰ μᾶς εὔρει
Καθὼς τρώει ὁ ἄλλος ἢ ἀνοίγει ἕνα παράθυρο ἢ ἀκόμη
περπατᾶ βαριεστημένος·*

*Πῶς, ὅταν οἱ γέροντες μέ πάθος, μέ κατάνυξη προσμένουν
Τὸ θαῦμα τῆς γέννησης, πρέπει πάντα νὰ ὑπάρχουν παιδάκια
Ποῦ δὲν πολυγυρεύουν νὰ γίνῃ τέτοιο πράγμα, πατιάροντας
Σὲ μιὰ δεξαμενὴ στὴν ἄκρη τοῦ δάσους.*

*Ποτὲ δὲν ξέχασαν πῶς ἀκόμη
Καὶ τὸ φριχτὸ μαρτύριο πρέπει νὰ πάει τὸ δρόμο του
Ὅπως ὅποτε σὲ μιὰ γωνιά, σὲ κάποιον ἀνοικοκύρευτο τόπο
Ὅπου οἱ σκύλοι συνεχίζουν τὴ σκυλιάσια ζωὴ τους
καὶ τ' ἄλογο τοῦ βασανιστῆ
Ξύνει τ' ἀθῶα καπούλια του σ' ἕνα δέντρο.*

*Στὸν Ἰκάρου τοῦ Μπρέγκελ λόγου χάρι: πῶς καθετὶ γυρνᾷ τὴ ράχη
Πολύ νωθρὰ στὸν ὄλεθρο· μπορεί ὁ ζευγάς
Ν' ἄκουσε τὴν πλαταγὴ στὴ θάλασσα, τὴν ἔκθετη κραυγὴ.
Ὅμως γι' αὐτὸν δὲν εἶταν σπουδαῖο ἀτύχημα· κι
ὁ ἥλιος τὴ δουλειά του
Ἐλαμπε στὰ πόδια τ' ἄσπρα πού βουλιάζαν στὸ πράσινο
Νερό· καὶ τ' ἀλαφρὸ δαπανηρὸ καρβί πού εἶδε ἀσφαλῶς
Κάτι ἐκπληχτικό, τ' ἀγόρι πού ἔπεφε ἀπ' τὸν οὐρανό,
Ἐπρεπε κάπου νὰ φτάσει κι ἀμέριμνο τράβηξε ἀνοιχτά.*

Ὅπως καὶ στὸ ποίημα τοῦ Γουίλιαμς, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ πίνακας τοῦ Μπρέγκελ δὲν προσφέρεται ἀπλῶς σάν ἐξωκειμενικὴ ἀφορμὴ ἀλλὰ τίθεται ὡς κύριο ἐνδοκειμενικὸ στοιχεῖο, γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὀργανώνεται ἡ θέση τοῦ κάθε ποιήματος. Ἐνα ἄλλο κοινὸ σημεῖο εἶναι ἡ λέξη «splash» πού χρησιμοποιοῦν οἱ δύο ποιητές γιὰ τὴν πρόσκρουση τοῦ Ἰκάρου στὸ νερό καὶ τὸν χαμὸ του στὰ βάθη τῆς θάλασσας. Ἡ λέξη ἀντιστοιχεῖ στὸν σφερικὸ «παφλασμό» τῶν κρυφῶν ποιημάτων, μολονότι στὴ μετάφραση τοῦ ποιήματος τοῦ Ὄντεν ὁ Σεφέρης προκρίνει τὴν ἀσυνήθιστη, γιὰ ἕνα τέτοιο συμβάν, λέξη «πλαταγὴ». Τὰ ποιητικὰ σχήματα καὶ τῶν τριῶν ποιητῶν γιὰ τὴν καταβύθιση τοῦ Ἰκάρου στὴ θάλασσα διακρίνονται βέβαια γιὰ τὴ συνεκδοχικότητά τους, ἀφοῦ ἡ θανάσιμη πτώση τοῦ ἱπτάμενου ἀναλύεται σὲ ἐπιμέρους φαινόμενα πού, μέ τὸν δικό του τρόπο τὸ καθένα, ἀνακαλεῖ τὸ

μή παραστάσιμο γεγονός του θανάτου σέ συνεκδοχικές εικόνες, όμοιες μέ κάδρα δραματικής σκηνής σέ άργή κίνηση.

Στό ποίημα του Ξντεν ό πίνακας γίνεται άφορμή νά στηθεί μιά άφήγηση πού διαγράφει επάλληλους κύκλους γύρω από τό ίδιο θέμα: τό άπρόσμενο τής ανθρώπινης τραγωδίας και τήν άδιαφορία τής φύσης μπροστά στό θέαμα του θανάτου, όταν τό «καθετί γυρνά τή ράχη πολύ νωθρά στόν έλεθρο». Η σχέση ζωής και θανάτου παρουσιάζεται σαν σχέση άνιση. Όταν ό θάνατος κυρώνει τήν άπουσία, ή ζωή κοιτά τή δουλειά της, τίς καθημερινές ασχολίες της. Η ζωή είναι αυτό πού μένει και συνεχίζει, ό θάνατος αυτό πού φεύγει και χάνεται. Παρά τά φαινόμενα ώστόσο κι έναντίον τής φράσης του κειμένου, ή πρώτη είναι παρουσία τόσο φυσική πού περνά σχεδόν άπαρατήρητη, ένω ό δεύτερος είναι άπουσία τόσο έντονη πού άκόμη και στην άφάνειά του κατακλύζει τό βλέμμα και τόν νοϋ.

Τό ποίημα του Ξντεν είναι πιο κοντά στον γνωμικό χαρακτήρα του πίνακα, από τόν όποιο δανείζεται μόνο τά απαραίτητα στοιχεία για τίς άνάγκες τής ποιητικής άφήγησης. Συγκρίνοντάς το μέ τό ποίημα του Γουίλιαμς, πού λειτουργεί άφαιρετικά και άποστασιοποιημένα, δέν είναι δύσκολο νά διακρίνουμε τίς διαφορές στη φράση του λόγου και στη δομή τής έκφρασης: δραματοποιημένη έκφορά, φυγόκεντρη άφήγηση, πολυεπίπεδη πλοκή και πολύτροπος ρυθμός. Η προσέγγιση του Γουίλιαμς είναι μινιμαλιστική, ή προσέγγιση του Ξντεν είναι μετριοπαθώς μαξιμαλιστική. Ο πρώτος γράφει βυθίζοντας τόν λόγο στην εικόνα, ό δεύτερος άφηγείται βυθίζοντας τήν εικόνα στον λόγο.

Υποψιάζομαι, πιστεύω βάσιμα, ότι ό μύθος του Ίκαρου (πιθανώς και ό πίνακας του Μπρέγκελ) δροϋν στό διακειμενικό ύπόδαφος ενός ποιήματος του Γουόλας Στήβενς, πού περιλαμ-

βάνεται στη συλλογή *Transport to Summer* (1947) και φέρει τό τίτλο «Flyer's Fall» («Η Πτώση του Ίπτάμενου»):

*Αυτός ό άνθρωπος γλίτωσε από τίς βρώμικες μοίρες,
ξέροντας πώς όπως πέθανε, πέθανε γενναία.
Τό σκοτάδι, τό μηδέν μετά τόν ανθρώπινο θάνατο,
τόν δέχονται και τόν κρατούν στά βάθη του άπειρου –
Profundum, γδούπος σώματος, διάσταση πού
πιστεύουμε δίχως πίστη, πέρα από τήν πίστη.*

Είναι φανερό ότι ό Στήβενς άποφεύγει τίς ένδοκειμενικές άναφορές πού θά μπορούσαν νά συνάψουν τήν ανάπτυξη τής ποιητικής θεματικής μέ τήν πολιτισμική παράδοση και τή μυθολογική κληρονομιά. Μέ τήν τεχνική του έλλειπτικού μετωνυμισμού συμπαραθέτει στον τίτλο του ποιήματος δύο έννοιες, τήν «πτήση» και τήν «πτώση», πού επιτρέπουν στον άναγνώστη τόν αυτόματο συνδυασμό και τήν εύλογη άνάκληση του μυθολογικού κοινού τόπου, αναπτύσσοντας μιά παραλληλία πού είναι καθοριστική για τήν άνάγνωση του κυρίως ποιήματος.

Άκόμη κι άν δέν ήταν αυτή ή πρόθεση του ποιητή, οι δύο έννοιες έχουν ιδιαίτερα ισχυρό πολιτισμικό έκτόπισμα, ώστε νά νομιμοποιείται, κατά αναμφισβήτητο τρόπο, ή συνάφεια πού αναδεικνύεται βαθμηδόν: αρχίζοντας μέ τήν αντιπαράθεση του «γενναίου θανάτου» προς τήν καταδίκη πού κρύβουν οι «βρώμικες μοίρες», συνεχίζοντας μέ τό σκότος του θανάτου πού φιλοξενεί τόν άρσενικό πεπτωκότα στά βάθη του και τελειώνοντας μέ τόν φοβερό γδούπο του σώματος στην επιφάνεια τής θάλασσας, εκεί πού ή καταβύθιση συνωνυμεί μέ τό βάθος του θανάτου.

Θά μπορούσαμε βέβαια νά δούμε όλο τό ποίημα σαν μιά άλληγορική καταγραφή, όποτε θά τό διαβάσαμε τελείως δια-

φορετικά, άπωθώντας τά μυθολογικά συμφραζόμενα και τονίζοντας τή γενική συνάφεια του ποιήματος προς τήν ανθρώπινη κατάσταση και ιδιαίτερα προς τήν «άκατανόητη» παρουσία του θανάτου στά ἔγκατά της. Στήν περίπτωση αὐτή τό βάρος πέφτει στους δύο τελευταίους στίχους, σ' εκείνη τή «διάσταση πού πιστεύουμε δίχως πίστη, πέρα από τήν πίστη». Ὑπό τήν ἔννοια αὐτή ἡ «πτῆση» καί ἡ «πτώση» ὀρίζουν δύο ἀναπόφευκτες στιγμές στή ζωή κάθε ἀνθρώπου, οἱ ὁποῖες καταλήγουν ἀναπότρεπτα στό παράδοξο τῆς ἄπιστης πίστεως ἢ τῆς θανατηφόρας ζωῆς ἢ ἀντιστοίχως ἀντίστροφα. Ἀνεξάρτητα ὡστόσο ἀπό τίς τροπές τῆς ἑρμηνείας, ὁ Στῆβενς χρησιμοποιεῖ τόν πολιτισμικό κοινό τόπο παραδειγματικά, γιά νά ἐκμεταλλευτεῖ τούς συνειρμούς πού παράγει ἀλλά καί γιά νά τόν ὑπερβεῖ ἀξιοποιώντας τήν παραστατική του δύναμη. Λειτουργώντας ἀφαιρετικά, ὅπως ἀρμόζει σέ ἔργο του μοντερνισμοῦ, πολλαπλασιάζει τίς ἑρμηνευτικές δυνατότητες γιατί διευρύνει τόν προσληπτικό ὀρίζοντα.

Τά ποιήματα τῶν τριῶν ποιητῶν ἀναφέρονται ἐνδεικτικά. Εἶναι κορυφώσεις σέ μιά παράδοση πού ἀξιοποιεῖ τόν μῦθο τῆς πτώσης του Ἰκαρου, κυρίως μέσω τῆς παράδοξης εἰκαστικής ἀνάπλασῆς του ἀπό τόν Μπρέγκελ. Ἀναφέρονται ἐπίσης γιατί ὡς δημιουργήματα δύο ποιητῶν του ἀμερικάνικου μοντερνισμοῦ (Γουίλιαμς, Στῆβενς) καί ἑνός του ἀγγλικῆ (Ὁντεν) ἀποκαθιστοῦν, αἰσθητικά, μιάν ἰδιαίτερη σχέση ἀνάμεσα στόν λόγο τῆς αἰσθητικῆς καινοτομίας καί τῆς πολιτισμικῆς παράδοσης, πράγμα πού μᾶς φέρνει πιό κοντά στή σεφερική γραφή καί στό συγκεκριμένο εἰκαστικό διακείμενό της. Τό κρίσιμο ζήτημα σέ ὅλες αὐτές τίς μεταγραφές του μῦθου εἶναι φυσικά ὁ «φοβερός παφλασμός», ἡ στιγμή πού ὀρίζει τή μετατροπή τῆς πτήσης

σέ πτώση, τότε πού περνάει κανείς ἀπό τό φῶς στό σκοτάδι.

Τό «σημεῖο ἐκκίνησης», ἐπομένως, πού ἀναπάντεχα συνάντησα διαβάζοντας τά σεφερικά «κρυφά ποιήματα», ἀφορᾷ σ' ἓνα σχόλιο πού μέ τή σειρά του ἀφορμᾶται ἀπό τή νεωτερική μεταγραφή του πίνακα του Μπρέγκελ. Ὑπό τήν ἔννοια αὐτή ὁ Σεφέρης εἶχε ἐν μέρει δίκιο: ἡ τέχνη εἶναι ἀπεριόριστη ἀλληλεγγύη. Ἔτσι, ξεκινώντας σχεδόν συμπτωματικά, ἀρχισε ἡ περιπλάνηση στά μονοπάτια τῶν κειμένων καί τῶν εἰκόνων, γιά νά καταλήξει, σιγά σιγά καί ἀβίαστα, στήν ἀλληγορία τῆς πτήσης καί τῆς πτώσης, καθώς συνεχίζει νά ἀναζητᾷ τό ἀληθινό πρόσωπο τῆς γραφῆς. Ἄν ἐξαιρέσουμε τήν ἔμμεση ἀναφορά του Σεφέρη, τῆς ὁποίας ὁ ἐντοπισμός ἐν πολλοῖς στηρίζεται σέ ἐξωκειμενικό δεκανίκι, δέν ἔχουμε (ἀπ' ὅσο γνωρίζω) στήν παράδοση τῆς ἑλληνικῆς ποίησης, «ἐκφραστικά» ἰσοδύναμα τῆς πτώσης του Ἰκαρου, ὅπως τήν παράστησε ὁ χρωστήρας του Μπρέγκελ. Ἀντίθετα, ἔχουμε συχνά διδακτικές ἀλληγορήσεις ἢ συμβολικές ἀναλογίες, πού ἀντλοῦν τό περιεχόμενό τους ἀπό τόν ἀρχαῖο μῦθο γιά νά ὑπηρετήσουν διαφορογενεῖς ἀνάγκες τῆς ποιητικῆς εἰκονογραφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οἱ πρῶτες στροφές τῆς ὠδῆς «Εἰς Σάμον» του Κάλβου, ἀπό τήν ποιητική συλλογή *Λυρικά* (1826), στίς ὁποῖες ἐξάιρεται ἡ ἀλήθεια πού «κρύπτει ὁ μῦθος» καί ταυτίζεται ἡ ριψοκίνδυνη πτήση του Ἰκαρου μέ τήν «ἀρετήν καί τόλμην» πού ἀπαιτεῖ ἡ κτήση τῆς ἐλευθερίας:

*Ὅσοι τό χάλκειον χέρι
βαρῦ τοῦ φόβου αἰσθάνονται
ζυγόν δουλείας ἄς ἔχωσι·
θέλει ἀρετήν καί τόλμην
ἡ ἐλευθερία.*

Αὐτὴ (καὶ ὁ μῦθος κρύπτει
νοῦν ἀληθείας) ἐπτέρωσε
τόν Ἴκαρον καὶ ἂν ἔπεσεν
ὁ πτερωθεὶς κ' ἐπνίγη
θαλασσωμένος.

Ἄφ' ὑψηλά ὅμως ἔπεσε,
καὶ ἀπέθανεν ἐλεύθερος.

Στους στίχους αυτούς βλέπουμε ὅτι ἡ ἀπώλεια πού δηλώνεται μέ τή φράση «καὶ ἂν ἔπεσεν» ἰσοσταθμίζεται ἀπό τήν (προσωρινή ἔστω) κατάκτηση τῶν αἰθέρων καὶ ἀπό τήν (διά τοῦ θανάτου ἔστω) κατάκτηση τῆς ἐλευθερίας. Ὁ ποιητής ἐξάγει τήν ἐπιθυμία ἐλευθερίας πού ὁδήγησε τόν Δαίδαλο καὶ τόν Ἴκαρο στό τέχνασμα τῆς πτήσης, γιά νά δραπετεύσουν ἀπό τόν λαβύρινθο τοῦ Μίνωα, καὶ μετονομάζει τήν ἀπερισκεψία τοῦ Ἴκαρου νά πετάξει ψηλότερα, κι ἔτσι νά πλησιάσει ἐπικίνδυνα τόν ἥλιο, σέ «τόλμη». Τό μυθολογικό παράδειγμα τῆς πτήσης καὶ τῆς πτώσης τοῦ Ἴκαρου λειτουργεῖ ἐδῶ ἀλληγορικά, παράλληλα πρός τήν προτροπή τοῦ ποιητῆ νά ἀντισταθοῦν οἱ Ἕλληνες στόν φόβο τοῦ θανάτου καὶ στόν ζυγό τῆς δουλείας μέ «ἀρετήν καὶ τόλμη».

Ἐναν αἰῶνα περίπου μετά ὁ Σικελιανός θά καταπιαστεῖ εὐρύτερα μέ τόν μῦθο τοῦ Δαίδαλου καὶ τοῦ Ἴκαρου σέ δύο ἔργα του, τό δράμα «Ὁ Δαίδαλος στήν Κρήτη» (1943), (βλ. Θυμέλη, τόμ. Β'), καὶ τό ποίημα «Δαίδαλος» (θεματική ἐνότητα «Ὁρφικά», στόν *Λυρικό Βίο*, τόμ. Ε'). Κεντρικός ἥρωας καὶ στά δύο, ὅπως καταδεικνύει ὁ τίτλος, εἶναι ὁ Δαίδαλος, ἡ προσωποποίηση τοῦ μεγάλου τεχνίτη, πού κατορθώνει νά ὑπερβεῖ τήν πραγματικότητα τοῦ φαίνεσθαι καὶ νά συλλάβει τούς μυστικούς ρυθμούς καὶ τίς κρυφές ἀλληλουχίες τοῦ κόσμου. Ὁ

Δαίδαλος, ὅπως τόν συλλαμβάνει ἡ σικελιανική φαντασία, προσφέρει στόν ἄνθρωπο τή δυνατότητα τῆς ἀνύψωσης πάνω ἀπό τά καθημερινά σέ μιάν ἀναζήτηση τοῦ ξεχωριστοῦ, πέρα ἀπό «τίς στρωτές συνήθειες τῶν ἀνθρώπων, /πράματ' ἀδύνατα ζητώντας» («Δαίδαλος»). Ὁ Δαίδαλος εἶναι ὁ ἐπινοηματικός τεχνίτης πού ὑψώνεται «πίο πάνω κι ἀπ' τόν ὄχλο, κι ἀπ' τό κύμα/πού τό παιδί του σκέπασε, πίο πάνω/κι ἀπ' τοῦ πένθους τά σύνορα, νά σώσει/μέ τήν ψυχὴ του τήν ψυχὴ τοῦ κόσμου» («Δαίδαλος»). Τό μέγα κόστος αὐτοῦ τοῦ προσορισμοῦ εἶναι ἡ ἀπώλεια τοῦ ἀγαπημένου του γιοῦ. Ἔτσι ἀρχίζει τό σικελιανικό ποίημα, μέ τήν ὁδύνη τοῦ χαμοῦ, πού ἀποδίδεται στήν κακιά μοίρα τοῦ Ἴκαρου, ἀλλά καὶ στήν ἀπερίσκεπτη νιότη του, πού δέν γνώριζε πῶς νά ἰσορροπήσει τόν κίνδυνο μέ τήν ἐπιθυμία:

Μοίρα τοῦ Ἴκαρου ἦταν νά πετάξει
καὶ νά χαθεῖ ... Τί, ὡς ἦθερ σταρτισμένες
τίς φοβερές τῆς λευτεριάς φτεροῦγες
ἀπ' τόν τρανό πατέρα του μπροστά του,
ἡ νιότη ἔριξε μόνη τό κορμί του
στόν κίνδυνο, κι ἂν ἴσως δέν μπορούσε
τό μυστικό, τό ἀγνό τους νά ἔρει ζῦγι.
Καὶ συνταράζει ἀρίζωτους ἀνθρώπους
στόν πόνο, συνταράζει τίς γυναῖκες,
πάνω ἀπ' τό μέγα πέλαγο νά βλέπουν
ἐφηβικό κορμί σάν ἕνας γλάρος
ν' ἀνεμοδέρνεται ὄρθιο καί, ξάφνου,
νά χάνεται ἀπ' τὰ μάτια τους.

Ὁ μῦθος τοῦ Δαίδαλου καὶ τοῦ Ἴκαρου εἶναι ιδιαίτερα ἰσχυρός. Μέσα ἀπό τίς διακλαδώσεις καὶ τίς διαπλοκές τοῦ συμβολισμοῦ του φέρνει στήν ἐπιφάνεια ἀρχέγονους φόβους καὶ ἀγω-

νίες, θυμίζει τή συνάρεια διαφορετικῶν πολιτισμῶν, ὅταν πρόκειται νά ἐπιλέξουν τά κύρια σύμβολα τῶν μυθικῶν ἀφηγήσεών τους, προσφέρει γόνιμες ἀλληγορήσεις γιά τήν ἴδια τήν τέχνη. Βέβαια, ἔτσι φαίνεται νά ξεμακραίνουμε ἀπό τά σεφερικά «κρυφά ποιήματα», ξεστρατίζοντας σέ ἀπόμακρα πολιτισμικά σταυροδρόμια. Κάτι τέτοιο ὅμως εἶναι μόνο περιστασιακό, γιατί τελικά ὅλοι οἱ κύκλοι γίνονται γύρω ἀπό τό ἴδιο κέντρο, ἐκεῖ πού τό κενό μαγνητίζει τήν τέχνη μέ τή σκιά τοῦ θανάτου. Κατά κάποιον τρόπο θαδίζουμε παράλληλα πρὸς τή σεφερική γραφή, ἐπαναλαμβάνοντας ἐπίμονα τά ἐρωτήματα «τί εἶναι ποίηση;», «πῶς διαβάζουμε ἓνα ποίημα;», ἕως ὅτου φτάσουμε στό τέλος αὐτῆς τῆς ἐργασίας, συναντώντας πάλι τή φράση τῆς σεφερικῆς ποιητικῆς διαθήκης, τόν «φοβερό παφλασμό». Ὁ λόγος τοῦ μύθου στή διαδρομή αὐτή ἔχει τή δική του διαλεκτική: ὑπενθυμίζει ὅτι κάθε ἐρώτημά μας εἶναι μιά στιγμή στοὺς κύκλους τῆς ἀπορίας πού λέγεται ἐπανάληψη καί παρέχει ἓνα πρότυπο ἀφηγηματικῆς ἀλληγορήσεως στήν ἴδια τή γλώσσα τῆς κριτικῆς.

{ὁ Δαίδαλος, ἀναδεικνύεται ἀπό τόν μυθολογικό λαβύρινθο, σάν μορφή πού συνδυάζει ποικιλοτρόπως τά χαρακτηριστικά τοῦ δημιουργικοῦ καλλιτέχνη καί τοῦ ἰδιοφυοῦς τεχνίτη· στοὺς προγόνους τοῦ ἀθηναίου ἥρωα συγκαταλέγεται καί κάποιος ὀνόματι Εὐπάλαμος, ἄνθρωπος πού ἔπιαναν τά χέρια του, δεξιότηχης· εἶναι γνωστή ἡ ἱκανότητα τοῦ Δαίδαλου νά κατασκευάζει ἐργαλεῖα, νά ἐπινοεῖ ἀμφιλεγόμενα ἔργα, καί νά δημιουργεῖ καλλιτεχνήματα πού ἔμοιαζαν μέ ζωντανά (ὅπως τά περίφημα ἀγάλματά του πού ἔδιναν τήν ἐντύπωση ὅτι ἦταν ἀληθινοὶ ἄνθρωποι)· ἡ σπάνια ὅμως αὐτή ἱκανότητα δημιουργίας καί κατασκευῆς, ὅπως παριστάνεται ἀρχετυπικά στὸν βίον τοῦ Δαίδαλου, ἔχει δύο

ἀντιθετικές καί ἀντιφατικές πλευρές, πού εἰκονοποιοῦν τόν πρωταρχικό διχασμὸ τῆς ἴδιας τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης γιά τόν δυτικό πολιτισμὸ· ἡ μιά πλευρά στηρίζεται στό χάρισμα τῆς δημιουργικῆς φαντασίας καί ἡ ἄλλη στήν πανουργία τοῦ τεχνάσματος· καί οἱ δύο συνθέτουν τό σκοτεινὸ πρόσωπο τοῦ μάστορα-καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος, ἐνῶ διαθέτει τή χάρη τῆς δημιουργίας, συνάμα συγκλονίζεται ἀπὸ τά πιό φοβερά καί ἀνομολόγητα πάθη·

ὅπως παρατηρεῖ ὁ ποιητής Ὑβ Μπουνφουά στό *Dictionnaire des mythologies* (1981) ὁ μύθος τοῦ Δαίδαλου καταδεικνύει τή στενή σχέση τέχνης καί τεχνάσματος, ἀφοῦ τήν ἴδια στιγμή καί στό ἴδιο πράγμα συνυπάρχουν ἡ ἀλήθεια καί τό ψεῦδος, τό στολίδι καί τό τέχνασμα, τό πραγματικό καί τό ἀπατηλό· ὁ Δαίδαλος ἀπεικονίζει μέ τίς πράξεις, καί ιδιαίτερα μέ τή μακρὰ καί παθιασμένη ἀντιπαλότητά του πρὸς τόν βασιλιά τῆς Κρήτης Μίνωα, τή διπλῆ ὄψη τῆς τέχνης σάν πηγὴ ζωῆς καί σάν μέσο θανάτου. Ἡ τέχνη, λέει ὁ Μπουνφουά, μπορεῖ νά εἶναι εὐεργετική ἀλλὰ μπορεῖ νά εἶναι κι ἐπικίνδυνη· κάτι τέτοιο συμβολίζει τό αἶνιγμα τοῦ λαβύρινθου, «ἡ χωρική παράσταση τῆς ἔννοιας τῆς ἀπορίας, ἓνα πρόβλημα πού εἶναι ἄλυτο ἢ πού περιέχει τή λύση μέσα του»·

ἀπὸ τά πλούσια συμφραζόμενα αὐτοῦ τοῦ μύθου ἄς κρατήσουμε γιά τήν παρούσα περίσταση τή διαπίστωση ὅτι ἀπὸ τήν ἀρχή «τέχνη» καί «τεχνική» συνδέθηκαν μέ τή συνυπαρξή «ἀλήθειας» καί «ψεύδους»· ὅπως ἀπὸ τήν ἀρχή ἡ τέχνη ἐνεπλάκη στήν ἀντίφαση νά εἶναι ταυτόχρονα «θύτης» καί «θύμα»· ὁ λαβύρινθος ἀφηγεῖται συμβολικά τήν ἱκανότητά της νά οἰκοδομεῖ κόσμους καινούργιους καί ἄγνωστους, στοὺς ὁποίους ὅμως παγιδεύεται καί ἡ ἴδια, ιδιαίτερα ὅταν ἀντιπαραθέτει τήν ἐξουσία τοῦ πνεύματος στήν ἐξουσία τῆς ἰσχύος· ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἓνας

δεξιοτέχνης ισορροπιστής πού παίζει διαρκῶς μέ τή φωτιά, μετρωρίζόμενος ἀκατάπαυστα ἀνάμεσα στή ζωή καί στόν θάνατο·

αὐτή εἶναι ἄλλωστε καί ἡ συμβουλή πού, κατά τόν μῦθο, δίνει ὁ Δαίδαλος στόν Ἴκαρο λίγο πρὶν ἀρχίσει τό ταξίδι, «νά πετᾶς σέ εὐθεία γραμμή, οὔτε πολύ ψηλά, οὔτε πολύ χαμηλά· ἂν πετάξεις ψηλά κινδυνεύεις ἀπό τόν ἥλιο, ἂν πετάξεις χαμηλά κινδυνεύεις ἀπό τή θάλασσα»· ὁ ἥλιος μποροῦσε νά λιώσει τό κερί μέ τό ὁποῖο ἦταν κολλημένα τά φτερά, τό νερό τῆς θάλασσας μποροῦσε νά βρέξει τά φτερά καί νά ἐμποδίσει τό πέταγμα· ὁ πεπειραμένος τεχνίτης προτείνει τό μέτρο καί τή σωφροσύνη, μακριά ἀπό τά δύο ἄκρα· ἡ πολυπραγμοσύνη του, δηλαδή ἡ πανουργία του, δέν φανερώνει μόνο ἓναν ἄνθρωπο ἀντιφατικό καί διχασμένο ἀλλά καί ἓναν ἄνθρωπο ἐμπειρο στήν coincidentia oppositorum, ἱκανό νά ἐξισορροπῆ τίς ἀντιθέσεις καί νά τίς μετατρέπει σέ δημιουργικό κίνητρο·

ὁ Ἴκαρος ἀντίθετα δέν διαθέτει αὐτή τήν ἐμπειρία οὔτε διακρίνεται γιά τή δημιουργική του πανουργία· δέν ἔχει στόφα καλλιτέχνη· εἶναι ὁ σιωπηλός νέος, ὁ ἐνθουσιώδης γιός, πού ἀκολουθεῖ τόν δημιουργό πατέρα· τό πάθος τῆς νεότητος γιά ριψοκινδύνευση καί ἡ ἔλλειψη προνοητικῆς σωφροσύνης πού κρατᾶ τό μέτρο καί ἀποφεύγει τήν ὑπερβολή, τόν ὁδηγοῦν στόν θάνατο· ὁ Ἴκαρος δέν πατᾶ γερά στή γῆ, ὅπως ὁ πατέρας του· ἡ πτώση του ὀφείλεται στήν ἀδυναμία του νά διακρίνει μέ σαφήνεια προθέσεις, στόχους καί δυνατότητες· γι' αὐτό ὅ,τι ἀπομένει ἀπό τήν πτήση του εἶναι ὁ «φοβερός παφλασμός», ἡ στιγμιαία καί ἀπαρατήρητη («παρουσία») του στήν ἐπιφάνεια τῆς θάλασσας, ἡ ὁποία ἀπό τότε κράτησε αἰώνια τόν χαμό του στό ὄνομα: Ἴκαρίο πέλαγος·

βέβαια, ἡ ἔλλειψη μέτρου, ἡ ἀποκοτιά πού ἔφερε τόν θάνατο θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ καί σάν μοναδική χειρονομία ἐλευθερίας, μέ τήν ὁποία ὁ ἔφηβος μαθητευόμενος στό πέταγμα, ἀντί νά ὑπακούσει στίς ἐντολές τῆς πατρικῆς σωφροσύνης, παίζει τά πάντα σέ μιᾶ ζαριά· σέ μιάν ἔσχατη διακινδύνευση, ὅπου ὅλα κρίνονται στή σκιά τῆς πτώσης· ἀκόμη ὅμως καί μ' αὐτή τήν ἐκδοχή, ἡ δραματική ὑψηλοφροσύνη τῆς κατακρήμνισῆς του γίνεται ἓνα ἀκόμη ἐπεισόδιο στή ζωή τοῦ πατέρα-δημιουργοῦ, πού συνεχίζει τό ταξίδι του καί μπλέκεται σέ νέες περιπέτειες· ἡ τέχνη ἀνήκει σ' αὐτόν, γιατί ἔχει μάθει τή σοφιστική τῆς ἀλήθειας καί τοῦ ψεύδους, γιατί διαθέτει τή φρόνηση πού κηρύσσει ὅτι τό παριστάνειν δέν ὑπερβαίνεται ἀλλά ἐπαναλαμβάνεται·

χωρίς νά χρειαζόμαστε τίς ὑπερβολές τοῦ μῦθου, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ὁ Σεφέρης εἶναι ἓνας Δαίδαλος τῆς γραφῆς· ἓνας μάστορας τοῦ μέτρου πού ποτέ δέν θά ὑπερβεῖ τά ὅρια· οὔτε πολύ κοντά στόν ἥλιο οὔτε πολύ χαμηλά στή θάλασσα· ἰδιαίτερα ὅταν βλέπει νά πλησιάζει πρὸς τό τέλος, ὅλοι οἱ θυμσοφοὶ δισταγμοὶ του, αὐτοὶ πού κράτησαν ἀπό τήν ἀρχή γερά ριζωμένο στό χῶμα τόν ρυθμό τῆς τέχνης του, μετατρέπονται σέ ἰσχυρή ἐπιθυμία ἰσορροπίας καί ταυτότητας· ἡ τέχνη τῆς ποίησης μαθαίνει ἔτσι νά συμφιλῶναι τό φῶς τῆς ζωῆς μέ τό σκοτάδι τοῦ θανάτου· τό ἰδανικό τοῦ Σεφέρη εἶναι ἡ νηφάλια τέχνη, τό φρόνιμο πάθος, πέρα ἀπό κάθε ριψοκινδύνευση· τό «πυκνό βάρος» τοῦ ἱπτάμενου πού χάνεται στό «ποτάμι τοῦ καιροῦ» δρᾶ στόν νοῦ του ἀποτρεπτικά· εἶναι μιᾶ σπατάλη ἄδικη καί ἄχρηστη παρά τήν τραγικότητά της· γι' αὐτό καί ἡ συμβουλή πού δίνει στόν ἑαυτό του εἶναι συμβουλή γιά οἰκονομία τῶν δυνάμεων τῆς ζωῆς, σέ ἀντίθεση μέ κάθε ἀβέβαιη πτήση ἢ ἀλόγιστη χρήση: «Μή σπαταλᾶς τήν πνοή πού σοῦ χάρισε/τούτη ἡ ἀνάσα»· ὁ Σεφέρης ὑπῆρξε ποιητής σοφός καί πανοῦργος·

ή βασανισμένη γραφή του, έντρομη, κρατήθηκε πάντα μακριά από τὰ ψηλά πετάγματα:

ή πτήση-ή πτώση: μέ άφορμή τόν μύθο τοῦ Δαίδαλου καί τοῦ Ἴκαρου μπορούμε νά αναχθοῦμε στόν γενικότερο συμβολισμό τοῦ ζεύγματος «πτήση-πτώση», ιδιαίτερα στή συνάρτησή του μέ τόν ποιητικό λόγο: ὁ συμβολισμός ἐδράζει τίς ἀναλογίες του σέ ἀνθρωπολογικές μεταφορές μέ ὄντολογικό συνήθως περιεχόμενο, ἄν καί κάτι τέτοιο εἶναι περισσότερο προϊόν τῆς ἐρμηνείας καί λιγότερο τῆς μυθικῆς ἀφήγησης, τῆς ὁποίας ὁ ἀποστασιοποιημένος λόγος στηρίζεται στή διαφορούμενη μορφή τῆς ἀλληγορίας:

σέ ὅλους τούς ἀρχαίους πολιτισμούς συναντοῦμε μύθους μέ ἰπτάμενους ἥρωες, φτερωτούς θεούς καί φτερωτά ὄντα: ἐκφράσεις γενικά τῆς ἀνθρώπινης ἐπιθυμίας γιά πέταγμα: πρόκειται γιά ἀρχεγονική ἐπιθυμία πού συνδραυλιζόταν διαρκῶς ἀπό τό παράδειγμα τῶν πουλιῶν ἢ ἀπεικόνισή της ὑπῆρξε ιδιαίτερα προσφιλῆς σέ ἐποχές πού στή σχέση ἀνθρώπου καί φύσης οἱ ταυτότητες δέν ἦταν ἀποκλειστικά ἀνθρωπομορφικές: ἢ πτήση εἶναι μιά ἀνεκπλήρωτη ἐπιθυμία διοχετευμένη στά ὄνειρα καί στούς μύθους: στήν ἀρχαία ἐλληνική μυθολογία ἔχουμε πολλά παραδείγματα πού ἐμπλέκουν φτερωτά ὄντα ἢ ριψοκίνδυνες πτήσεις ἢ τό σύμβολο τῶν φτερῶν (βλ. σχετικά Ζάκ Λακαριέρ, *Τά Φτερά τοῦ Ἴκαρου*, 1995): θυμίζω τόν Γρύπα καί τήν Σφίγγα, τίς Σειρήνες, φτερωτές θεότητες ὅπως ὁ Ἑρμῆς, ὁ Ἔρως καί ἡ Ἴρις, τό φτερωτό ἄλογο τῶν Μουσῶν, τόν Πήγασο, ἀλλά καί τίς φοβερές πτώσεις τοῦ Ἡφαιστου, τοῦ Φαέθοντα καί τοῦ Βελλερεφόντη:

ή πτήση, ἄν δέν εἶναι θεϊκή ιδιότητα, καταλήγει συνήθως στήν ὑπέρβαση τῶν ὁρίων, δηλαδή στήν ὕβριν, ἢ ὁποία τιμωρεῖται μέ τήν ὀδυνηρή κατακρήμνιση, μέ τήν πτώση τοῦ ὕβριστή:

κατά μίαν ἐκδοχή ὁ Ἡφαιστος ἦταν χωλός, γιατί γκρεμίστηκε ἀπό τόν Ὀλυμπο, ὅταν παράκουσε τόν Δία: μέ τόν ἴδιο τρόπο τιμωρήθηκε καί ὁ Βελλερεφόντης, ὁ ἱππεύς τοῦ Πήγασου, ὅταν θέλησε μέ τό φτερωτό ἄλογο του νά εἰσέλθει, θνητός αὐτός, στίς ὀλύμπιες κατοικίες τῶν θεῶν: πύ κοντά ὡστόσο στόν μύθο τοῦ Ἴκαρου εἶναι ἡ κατακρήμνιση τοῦ Φαέθοντα πού ἐπέρχεται σάν τιμωρία τῆς ὑπέρβασης τοῦ μέτρου, ἀφοῦ καί στόν μύθο αὐτόν ἔχουμε παράβαση τῶν πατρικῶν ἐντολῶν: ὁ Φαέθων ἀγνόησε τίς ὑποδείξεις τοῦ πατέρα του Ἡλίου νά ἀκολουθήσει σταθερή πορεία, ἀποφεύγοντας τά ἄκρα: οὔτε πολύ ψηλά οὔτε πολύ χαμηλά: χάνοντας τόν ἔλεγχο τῶν πατρικῶν ἀλόγων ὀδηγοῦσε τό ἄρμα τοῦ Ἡλίου πότε πολύ ψηλά, ὅποτε ὅλα στή γῆ πάγωναν, καί πότε πολύ χαμηλά, ὅποτε ὁ κόσμος καιγόταν: ὀργισμένος τότε ὁ Δίας γιά τήν ἀνατροπή τῆς τάξης (πού διασφάλιζε ἡ σταθερή πορεία τοῦ Ἡλίου) τιμώρησε τόν Φαέθοντα: τόν χτύπησε μέ κεραυνό κι αὐτός ἔπεσε καί χάθηκε στόν ποταμό Ἡριδανό: ἡ φιλοδοξία τῆς πτήσης ὀδηγεῖ κι ἐδῶ σέ ὑπέρβαση τῶν ὁρίων καί καταλήγει στόν «φοβερό παφλασμό»:

ή πτήση εἶναι κάτι πέραν τῶν ἀνθρωπίνων ὁρίων καί ὡς τέτοιο ἐνέχει μεγάλους κινδύνους: ἐκτός ἀπό τή θεϊκή ιδιότητα μόνο ἢ ἐμπειρία τῆς τέχνης, πού δωρίζει τή γνώση τοῦ μέτρου, μπορεῖ νά ἐμποδίσει τήν πτώση: οἱ ἔφηβοι εἶναι καταδικασμένοι νά ἀποτύχουν, γιατί ἡ τόλμη τους περιφρονεῖ τή σοφία τῆς αὐτοσυγκράτησης, ἀδιαφορεῖ στίς προσταγές τῆς φρόνησης: ὁ ἀμέρμιος Ἴκαρος σάν νά μήν ἄκουσε τήν ἐναγώνια προειδοποίηση τοῦ Δαίδαλου: «Ἀκολούθησέ με ἀπό κοντά, μήν κάνεις τοῦ κεφαλιοῦ σου»: ὅταν, πετώντας στούς αἰθέρες, ὁ πολυμήχανος πατέρας γύρισε νά δεῖ τόν γιό του, δέν εἶδε τίποτε: μόνο ὅταν κοίταξε κάτω, διέκρινε τά συντρίμματα τῶν φτερῶν καί τό τρικύμισμα τοῦ νεροῦ στό μέρος πού βυθίστηκε ὁ «θαλασσωμένος» Ἴκαρος:

ή πτήση, ή ανύψωση, ή ανάληψη, ο αιώρισιμός γενικά αντιβαίνουν στους νόμους τῆς φύσης, εἶναι φαινόμενα υπερβατικά, θαυματουργίες πού ἐπαναθέτουν τό ζήτημα τῆς σχέσης τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τό ἀρχέγονο στοιχεῖο τοῦ ἀέρα· ὁ ἀέρας φαίνεται νά ἐμποδίζει τό ταξίδι τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὰ ἐπάνω, πρὸς τό ὕψος τοῦ θείου· μέ τό πρόπλασμα τῶν μύθων, πού ἀναφέρονται σ' αὐτή τή θεματική, ἡ μακρά παράδοση τῆς λογοτεχνίας ἀνεπτυξε πυκνό δίκτυο συμβολισμῶν καί ἀλληγοριῶν γιά νά περιγράψει τή δαιδαλώδη φαινομενολογία τῆς πτήσης καί τῆς πτώσης· ἀπό τόν Ἰκαρομένιππο τοῦ Λουκιανοῦ τοῦ Σαμοσάτη ἕως τό *Ταξίδι στή Σελήνη* τοῦ Συρανοῦ ντέ Μπερζεράκ καί ἀπό τήν οὐράνια περιπλάνηση τοῦ Δάντη στή *Θεία Κωμωδία* ἕως τό *Ἀπό τή Γῆ στή Σελήνη* τοῦ Ἰουλίου Βέρν, ἡ λογοτεχνική γραφή ἀναπλάθει τήν οὐτοπία τῆς πτήσης καί τήν ἀγωνία τῆς πτώσης· ταυτόχρονα ὅμως ἀναπαράγει, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Λακάριέρ, καί τή συμβατική σοφία: «Ἡ θέση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι στήν περιοχή τήν κατάλληλη γιά τόν ἄνθρωπο — τήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς —, ὅχι κάτω ἀπό τή γῆ (περιοχή τῶν νεκρῶν), οὔτε στόν οὐρανό (περιοχή τῶν θεῶν)· γι' αὐτό τὰ μικρά φτερά τῶν θεῶν συμβολίζουν τήν ἤδη ὑπάρχουσα θεϊκή ἰκανότητα τοῦ ἵπτασθαι, ἐνώ τὰ μεγάλα φτερά τῶν ἀνθρώπων γίνονται γιά νά θεραπεύσουν τήν ἀδυναμία τους νά πετάξουν, γιά νά τοὺς μετατρέψουν, κατά κάποιον τρόπο, σέ ἀνθρώπους-πουλιά».

τό ζήτημα ἀπασχόλησε καί τόν Γκαστόν Μπασελάρ στό βιβλίο του *L'air et les songes, essai sur l' imagination du mouvement* (1943) κατά εὐλόγο τρόπο, ἀφοῦ ἀσχολήθηκε συστηματικά μέ τή φαινομενολογία τῶν τεσσάρων κοσμογονικῶν στοιχείων καί ἰδιαίτερα μέ τή κυριαρχική παρουσία τους στή σύσταση τῆς ποιητικῆς φαντασίας· ἡ ὑφή αὐτῆς τῆς φαντασίας γιά τόν Μπασελάρ εἶναι ἀναπόφευκτα ὑλική, ὁπότε ὁ ἀέρας, ὡς πρω-

ταρχικό στοιχεῖο, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τά κύρια ἀναφορικά πεδία τῆς· μαζί μέ τὰ ἄλλα τρία στοιχεῖα συντίθεται τό σκηρικό τῆς δημιουργικῆς φαντασίας πού λειτουργεῖ κατ' ἐξοχήν μέ εἰκόνες πού δέν εἶναι παρά «ψυχικές πραγματικότητες»· τὰ ὑλικά στοιχεῖα λειτουργοῦν ἔτσι σάν «ὀρμόνες τῆς φαντασίας» καί τροφοδοτοῦν τή δύναμή τῆς νά ὑπερβεῖ τὰ καθιερωμένα· αὐτή ἡ διάπιστωση συνοδεύεται ἀπό τήν πεποίθηση ὅτι οἱ πιό πλούσιες, οἱ πιό ἀνεξάντλητες, οἱ πιό ἐντυπωσιακές μεταφορές εἶναι, ἀξιωματικά, ἐκεῖνες πού ἀναφέρονται «στό ὕψος, στήν ανύψωση, στό βάθος, στήν καταβύθιση καί στήν πτώση»· ἀνάλογη εἶναι καί ἡ θεματική τῆς συγκεκριμένης μελέτης: τό ὄνειρο τοῦ ἵπτασθαι, ἡ φανταστική πτώση, τό σύμπλεγμα τοῦ ὕψους, ἡ ποιητική τῶν φτερῶν, ἡ αἰώρηση τῆς ψυχῆς, ὁ ἀέρας, τό ταξίδι στους αἰθέρες· γιά τόν ἀληθινό ποιητή «φαντασία» σημαίνει ταξίδι στό ὁποῖο προσκαλεῖ τόν ἀναγνώστη του· γιά τόν ἐμπνευσμένο ποιητή τό ταξίδι αὐτό δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι πτήση στους χώρους τῆς φαντασίας, ανύψωση μέ τήν ὑλικότητα τῶν ποιητικῶν εἰκόνων·

αὐτή ἡ «φυσιολογία τῆς φαντασίας», ὅπως τήν ὀνομάζει ὁ Μπασελάρ, ἀναπτύσσεται παράλληλα πρὸς μία ψυχολογία τῆς ἐξιδανίκευσης, πού ὑπόκειται στήν τρομοκρατία τῆς πτώσης· οἱ εἰκόνες τῆς ανύψωσης, πού παράγονται ἀπό αὐτήν τήν ἐσωτερική ἀναγκαιότητα, ὑποθάλπουν τό ὄνειρο τοῦ ἵπτασθαι στήν τέχνη ἀλλά ἀπεικονίζουν καί τήν πιό κοινή φυλετική μνήμη: «τό ὄνειρο τῆς πτώσης στό κενό»· ὄνειρο πού ὁ ἱστορικός χρόνος μετέβαλε σέ αἰσθητική φαντασίωση ἀντίθετα μέ τόν κοιμώμενο πού ὀνειρεύεται ὅτι αἰωρεῖται πέφτοντας, ὁ ποιητής φαντάζεται ὅτι ταξιδεύει στους αἰθέρες, ἓνα βῆμα πιό κοντά στό ἐπέκεινα ἀπό τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους· τὰ συμβολα πού περιβάλλουν αὐτήν τήν πλοήγηση στόν ἀέρα ἀναφέρονται συνήθως σέ εἰκόνες ἐλα-

φρότητας ή βαρύτητας, ἐλευθερίας ή καταδίκης, ἀλήθειας ή ψεύδους, ἀνύψωσης ή καταβαράθρωσης·

ἄς θυμηθοῦμε ἐδῶ, κάνοντας τίς ἀνάλογες προσαρμογές, τούς ἐνάριους πλόες τοῦ Ἐμπειρικού, ποιητῆ τοῦ ὁποίου ή ποιητικῆ βρίθει ρητορικῶν σχημάτων ἀνύψωσης σέ ὅλα τά ἐπίπεδα τῆς εἰκονοποιίας τῆς, ἀπό τό σεξουαλικό ἕως τό πνευματικό· ή γραφή του σφύζει ἀπό μίαν ἀκατανίκητην ἐπιθυμία ἔξαρσης, εἶναι πάντα σηκωμένη λίγο πῖο πάνω ἀπό τήν ἀντοχή τῆς φράσης τῆς, κραυγάζοντας τήν ἐπιθυμία τῆς νά ἀρθεῖ στούς αἰθέρες τῆς φαντασίας, σ' ἓνα ταξίδι ὑπέρβασης, «ἀνευ ὀρίων, ἀνευ ὄρων»·

οἱ μεταφορές τῆς φτερωτῆς φαντασίας ἐπεξηγοῦν μέ τρόπο παραστατικό τόν ἰσχυρισμό τῆς ποίησης ὅτι ἀναφέρεται σέ κάτι ὑψηλότερο, ἀνώτερο, μυστικότερο ἀπό τόν κόσμον τοῦ καθημερινοῦ φαίνεσθαι· δέν εἶναι τυχαῖο ἄλλωστε ὅτι ὁ ποιητικός Παρνασσός ὑπῆρξε τό μυθολογικό ἀντίστοιχο τῆς ποιητικῆς ἀδείας πτήσης· οἱ Μοῦσες κατοικοῦν στήν ἐπικράτεια τῶν κορυφῶν· ἀλλά καί ὁ φτερωτός Πήγασος χρησιμοποιήθηκε συχνά σάν μετωνυμική ἀπόδοση τῆς ποιητικῆς ἐμπνευσης, ἀκριβῶς γιατί εἶχε τήν ἰκανότητα νά ταξιδεύει ἐλεύθερα στούς αἰθέρες· ή διάκριση εἶναι σαφής· ή καθημερινή γλώσσα προχωρεῖ, ἐνῶ ή ποιητική γλώσσα ἵπταται· ή πραγματικότητα περιορίζει, ή ἀπεραντοσύνη τῶν αἰθέρων ἐλευθερώνει· ὁ νοῦς εἶναι γερά δεμένος στή γῆ, ή φαντασία ἀνυψώνεται τολμηρά πρός τό ἄπειρο·

ή εἰκονοποιία τῶν φτερῶν, τῶν ἀναλήψεων καί τῶν πτήσεων τῆς φαντασίας κατάγεται ἀπό τίς ἀντίστοιχες εἰκονοποιίες τῆς φτερωτῆς ψυχῆς· χαρακτηριστικό παράδειγμα ὁ πλατωνικός Φαῖδρος, στόν ὁποῖο ή ψυχὴ θεωρεῖται ἀθάνατη, γιατί αἰωνίως κινεῖται: «Ψυχὴ πᾶσα ἀθάνατος. Τό γάρ ἀεικίνητον ἀθάνατον»

(245d)· «κίνηση» ὅμως τῆς ψυχῆς σημαίνει ἀπεριόριστη ἰκανότητα «πτήσεως», ἰκανότητα πού ἀποδεικνύει τήν ἐξουσία τῆς πάνω στόν κόσμον τῶν ἀψύχων: «Γενικά ή ψυχὴ φροντίζει γιά κάθε ἄψυχο πράγμα καί τριγυρνᾷ στό σύμπαν («πάντα δέ οὐρανόν περιπολεῖ», 246c) ἀλλάζοντας μορφές· ὄντας λοιπόν τέλεια καί φτερωτὴ πλανᾶται στούς αἰθέρες καί κυβερνᾷ ὅλον τόν κόσμον («τελέα μέν οὖν οὔσα καί ἐπτερωμένη μετεωπορεῖ τε καί πάντα τόν κόσμον διοικεῖ»)· χωρίς τά φτερά τῆς ή ψυχὴ θά ἦταν καθηλωμένη στή γῆ καί δέν θά μπορούσε νά μετέχει τῆς ἀληθείας τοῦ ὑπερβατικοῦ κόσμου· μέ τή δύναμη τῶν φτερῶν τῆς μπορεῖ καί πλησιάζει τόν κόσμον τῶν θεῶν, ἀποκομίζοντας ἀπό ἐκεῖ τή θεϊκότητα τῆς οὐσίας τῆς:

«Ἀπό τή φύση τῆς ή δύναμη τῶν φτερῶν μπορεῖ νά σηκώνει τό βαρὺ ψηλά στούς αἰθέρες, ἐκεῖ πού κατοικεῖ τό γένος τῶν θεῶν («Πέφυκεν ή πτεροῦ δύναμις τό ἐμβριθές ἄγειν ἄνω μετεωρίζουσα, ἥ τό τῶν θεῶν γένος οἰκεῖ» (246e))· καί ή δύναμη τῶν φτερῶν μετέχει περισσότερο τοῦ θεοῦ ἀπό ὅλες τίς δυνάμεις τοῦ σώματος· τό θεῖο βέβαια εἶναι ὠραῖο, σοφό, ἀγαθό καί ὅ,τι ἄλλο τούς μοιάζει· μ' αὐτά λοιπόν τρέφονται καί μεγαλώνουν κατ' ἐξοχήν τά φτερά τῆς ψυχῆς, ἐνῶ μέ τό αἰσχρό καί τό κακό καί μέ τά ἄλλα ἀντίθετα φθείρεται καί καταστρέφεται»·

οἱ ψυχές πού τσακίζουν τά φτερά τους ή δέν τά τρέφουν κατάλληλα ἀπό τό λειβάδι τῆς θεϊκῆς ἀλήθειας βαραίνουν, πέφτουν στή γῆ καί καταστρέφονται· ή τροφή ἐπομένως τῶν φτερῶν προσδιορίζει καί τή δύναμή τους γιά ἀνύψωση, ἐμποδίζοντας ἔτσι τήν πτώση τῆς ψυχῆς στήν πεζότητα τῆς γῆς· ἐπίσης, ἂν ή ψυχὴ γίνεαι βαριά καί χάσει τά φτερά τῆς («ὅταν... βαρυνθεῖσα πτερορρησῆ», 248d), αὐτό ὀφείλεται στήν ἀδυναμία τῆς νά ἀντισταθεῖ στήν κακία καί στή λήθη—ὅποτε καταδικάζεται στά δεσμά τῆς

γήινης βαρύτητας· μόνο η αναζήτηση της αλήθειας στην περιοχή του θείου ανυψώνει την ψυχή και, αφού ο φιλοσοφικός στοχασμός είναι τό αποκλειστικό μέσο γι' αυτή την αναζήτηση, «δικαίως μόνη πτεροῦται ἢ τοῦ φιλοσόφου διάνοια» (249c).

Ἡ φτερωτή φαντασία καὶ ἡ φτερωτή ψυχή εἶναι δύο μεταφορές γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ πού ὑπογραμμίζουν τὴν κρίσιμη ἰσορροπία τῆς πτήσης· ἰσορροπία πού ἐξασφαλίζουν μόνο τὰ κατάλληλα φτερά· τόσο ἡ ποιητικὴ γλῶσσα ὅσο καὶ ἡ ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ κινδυνεύουν νὰ καταρρεύσουν, ἂν δὲν ταιριάξουν τὰ φτερά μὲ τὴν ἀληθινὴ ἰκανότητα τοῦ ἵπτασθαι καὶ μὲ τὴν πραγματικὴ ἐπιθυμία γιὰ ἀνύψωση· σὲ κάθε περίσταση ὡστόσο τέχνη καὶ στοχασμός δὲν μποροῦν νὰ προκύψουν χωρὶς φτερά, χωρὶς τὸ πέταγμα πέραν τῶν εἰωθότων, μακριὰ ἀπὸ τὰ δεσμά τοῦ ἀφτερου πραγματισμοῦ· εἶναι καταφανές σ' αὐτὴ τὴν ἀφήγηση ἢ προσφυγὴ τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ στὰ σχήματα λόγου πού προσιδιάζουν στὴν τέχνη· ὁ Σωκράτης κατασκευάζει μιὰν ἱστορία καὶ τὴν καθιστᾷ μέρος τῆς διαλεκτικῆς ἐπιχειρηματολογίας του· τέχνη καὶ στοχασμός συνάπτονται ὅταν ἐπιχειρήματα καὶ μεταφορὰ συμπλέκονται κατὰ τρόπο ἀξεδιάλυτο.

μὲ ὅρους καθαρὰ ψυχολογικούς, πού ἀναφέρονται στὴν ὑπόσταση τῆς καλλιτεχνικῆς συνείδησης, ἡ ἐπιθυμία γιὰ αἰώρηση ἢ ἀνύψωση θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ὅτι συναρτᾶται μὲ τὸ ὄντολογικὸ πρόβλημα τοῦ ἀνθρώπου, μὲ τὴν ἀνάγκη πού νιώθει νὰ ὑπερβεῖ τὸ πραγματικὸ τῆς ἱστορίας καὶ νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν ὑλικότητα τῆς ὑπαρξῆς του· τὴ συνειδησιακὴ αὐτὴ κατάσταση μελέτησε ὁ ἔλβετός ψυχίατρος Λούντβιχ Μπινσβάγκερ, ἀξιοποιώντας συστηματικὰ καὶ τὸν χαϊντεγκεριανὸ στοχασμό· ὁ συσχετισμός τῶν ἀπόψεών του μὲ τὴ λογοτεχνία ἔγινε ἀπὸ τὸν Πῶλ ντέ Μάν στό δοκίμιό του «Ludwig Binswanger and the Sub-

limation of the Self» (βλ. *Blindness and Insight*, 1971)· ἡ κεντρικὴ ἔννοια τῆς θεώρησης τοῦ Μπινσβάγκερ εἶναι ἡ ἔννοια τῆς *Verstiegenheit*, πού ἐκφράζει μιὰ θεμελιώδη ιδιότητα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς, ἐκεῖνη τῆς ροπῆς πρὸς τὰ ἄνω· παράλληλα πρὸς τὴ συστατικὴ ροπή τῆς πεζότητος (τοῦ βαδίζειν ἐπὶ τῆς γῆς, τῆς ὀριζόντιας κίνησης) ἡ ροπή πρὸς τὰ ἄνω (ἢ καθ' ὕψος πορεία, ἢ τάση γιὰ ἀνύψωση) μαρτυρεῖ τὴ βαθύτατη ἀνάγκη τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς νὰ ὑπερβεῖ τοὺς γήινους περιορισμούς·

στὴν προσπάθειά της ὅμως κινδυνεύει νὰ ὑπερβεῖ τὰ ὅρια καὶ νὰ προχωρήσει πολὺ μακριὰ (τὴν κατάσταση αὐτὴ περιγράφει ὁ ὅρος *Verstiegenheit*) πράγμα πού καθιστᾷ τὴν ἐπιστροφή δύσκολη ἕως ἀδύνατη· δὲν ὑπάρχει ἐπομένως ὑπέρβαση ἢ ἀπομάκρυνση χωρὶς τὸ ὑποκείμενο νὰ διατρέξει ἄμεσο κίνδυνο καὶ, σὲ ὀρισμένες ἀκραῖες περιπτώσεις, χωρὶς νὰ προσφύγει σὲ βοήθεια «ἀπέξω» γιὰ νὰ κατέβει πάλι «κάτω»· ὁ ντέ Μάν θεωρεῖ ὅτι ὁ κίνδυνος αὐτός εἶναι μεγαλύτερος γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ἀφοῦ ἡ φαντασία του εἶναι πιὸ ἐπιρρεπὴς σὲ ριψοκίνδυνες ἀνυψώσεις καὶ βίαιες ὑπερβάσεις· στὴν περίπτωση αὐτὴ τὸ καλλιτεχνικὸ ὑποκείμενο μπορεῖ νὰ μελετηθεῖ, σύμφωνα μὲ τὴ θεώρηση τοῦ Μπινσβάγκερ, μέσα ἀπὸ μιὰ φαινομενολογία τοῦ ὕψους καὶ τοῦ βάθους, μὲ μεταφορὲς ἀνάβασης καὶ κατάβασης καὶ μὲ κεντρικὸ σύμβολο τὸ «βουνό»· σ' αὐτὴ τὴν «κάθετη» ἐμπειρία, λέει ὁ ντέ Μάν, «ὁ θάνατος εἶναι παρὼν μὲ πιὸ ριζικὸ τρόπο παρά στίς ἐμπειρίες τῆς καθημερινῆς ζωῆς», γιὰτί πάντα κινδυνεύει κανεὶς ἢ νὰ πέσει καὶ νὰ τσακιστεῖ ἢ νὰ ξεφύγει πρὸς τὰ πάνω (νὰ πέσει πρὸς τὰ πάνω) καὶ νὰ χάσει τὴν ἐπιστροφή·

ὅταν ἡ φαντασία ὑπερβεῖ τὸ ὄριο, ὅταν περιέλθει στὴν κατάσταση τῆς *Verstiegenheit*, ἀνατρέπει τίς ἰσορροπίες τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποκειμένου καὶ τὸ παγιδεύει στὴν ἐξορία τῆς ὑπέρβα-

σης· διευρύνοντας αυτή τή θεώρηση ό ντέ Μάν υποστηρίζει ότι «τό είδος τής γνώσης πού περιέχει ή τέχνη είναι ακριβώς ή γνώση αυτής τής πτώσης, ή μεταμόρφωση τής εμπειρίας του πίπτειν σέ πράξη γνώσης»· ό ποιητής ιδιαίτερα εμπλέκεται στή διαδικασία τής ριψοκινδύνευσης για νά γλιτώσει από τό αδιέξοδο του χρόνου και για νά αντιμετώπισει τήν «αλήθεια τής πτώσης»· ό ντέ Μάν δέν ενδιαφέρεται για τίς ισορροπίες του Μπινσβάγκερ αλλά για τό όντολογικό περιεχόμενο τής πτώσης, όπως αυτό αξιοποιήθηκε από τή σύγχρονη κριτική στήν επιδίωξη της νά αποφύγει τά αδιέξοδα του εμπειρισμού· για τήν ποιητική γραφή ή υπέρβαση των όριων και ό κίνδυνος του αποκλεισμού στά ύψη είναι μόνιμη και φυσιολογική κατάσταση· οί κίνδυνοι πού τήν απειλούν διαμορφώνουν ουσιαστικά τήν ταυτότητα αυτού πού ονομάζουμε ποιητική φαντασία·

μέσω του ντέ Μάν ανακαλύπτει τόν Μπινσβάγκερ και ό Χάρολντ Μπλούμ στήν *Άγωνία τής Επίδρασης* (1973)· για τόν Μπλούμ ό νέος ποιητής δέν είναι παρά ένας πεπτωκώς Άγγελος, ένας καταδικασμένος Σατανάς, πού αναλογίζεται ήρωικά τήν καταδίκη του, και διαλέγει νά επιχειρήσει πεισματικά νά διερευνήσει «τά όρια του δυνατού εντός της»· ό έφηβος ποιητής, σύμφωνα μ' αυτή τήν άποψη, «ώθούμενος προς τά εμπρός από τόν μεθυστικό ένθουσιασμό τής συμμετοχής στή δύναμη του προδρόμου, φαίνεται (στόν έαυτό του) νά ίπταται, μιά εμπειρία έμπνευσης πού τόν έγκαταλείπει στά ύψη...»· στήν κατάσταση αυτή βέβαια διατρέχει πολλούς κινδύνους (από τούς όποιους ό πιό θαυμαστός είναι τό δράμα τής πτώσης), ό ισχυρός ποιητής όμως δέν κινδυνεύει μέ τόν ίδιο τρόπο, γιατί μπορεί νά τά βγάλει πέρα μόνος του, αφού ό,τι για τούς άλλους ποιητές είναι παθολογία για τόν ίδιον είναι «άπλωως διεστραμμένη ύγεια», ή αυθαιρεσία τής υπέρβασης πού όρίζει τό ύψηλόν τής μεγαλωσύνης του·

στόν Μπλούμ ή πτώση είναι επίσης όντολογική κι ως έκ τούτου απαραίτητη συνθήκη τής ποίησης· κατά τήν πτήση στά όρια ή πέραν αυτών ό καλλιτέχνης έκπίπτει και ή τέχνη του υποκαθιστά τό κενό πού αφήνει ή διάρρηξη τής σχέσης του προς τό θεϊο· ή ποίηση κατ' έξοχήν βιώνει τήν πτώση σάν συνέπεια τής ανθρώπινης ύβρεως· είναι ακριβώς ή πτώση πού κάνει τόν ποιητή ποιητή· χωρίς αυτήν δέν θά φτάσει στήν καταδίκη πού οδηγεί στή δημιουργία· πτήση και πτώση ενέχονται στό έγχείρημα του ποιητή-έφηβου νά άντέξει τό άχθος τής λογοτεχνικής παράδοσης και νά αντιμετώπισει τή συνθλιπτική επίδραση των ισχυρών προγόνων·

οί μεταφορές πού συνέχουν τή θεματική αυτή δροϋν και σάν έξιδανικεύσεις του γενναίου και επικίνδυνου ψεύδους πού λέγεται «ποίηση»· υπό όρισμένες συνθήκες και σέ όρισμένες περιπτώσεις ό ποιητής μπορεί νά έχει τήν τύχη του Ίκαρου· ό συμβολισμός συνοψίζει τότε τίς ψυχικές ανασφάλειες πού προκαλεί στόν νέο ποιητή ή αναμέτρησή του μέ τό ύψος· αναμφίβολα κάθε άποσχηματισμός του συμβόλου μέ άλλότερους όρους κινδυνεύει νά άφανιστεί στήν άπλοϊκή αυθαιρεσία πού φιλοδοξεί νά άποκαλύψει τό κρυφό νόημα του συμβόλου· επειδή όμως ό άποσχηματισμός, στήν περίπτωση των ρητορικών σχημάτων, είναι αναπόφευκτος για νά κατανοηθούν οί μηχανισμοί παραγωγής νοήματος στό έργο τέχνης, τό άποτέλεσμα έξαρτάται από τή συνέπεια τής ανάγνωσης και τή μέθοδο τής έρμηνευτικής προσέγγισης· σέ πολλές περιπτώσεις ή άνάλυση μπορεί νά υπερβαίνει τήν ταυτότητα του συμβολισμού (π.χ. τή μυθολογική του καταγωγή) ή νά παρακάμπτει τίς σκοτεινές άλληλουχίες του κι εντούτοις νά επιτρέπει ενδιαφέρουσες επιμέρους διεισδύσεις στόν λόγο του συμβολικού δεσμού·

κάπως έτσι μπορεί κανείς να δει την ψυχαναλυτική έρμηνεία που προτείνει ο Πώλ Ντιέλ για τον μύθο του Ίκαρου στο βιβλίο του *Ο Συμβολισμός στην Έλληνική Μυθολογία* (1966), μελέτη που διέπεται από την αρχή: «Ο μυθικός συμβολισμός είναι ένας ψυχολογικός υπολογισμός που εκφράζεται σε παραστατική γλώσσα»: σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή ο μύθος του Ίκαρου αφηγείται τις ψυχικές εμπλοκές της ματαιόδοξης έξαρσης, παριστάνοντας τα πάθη της υπέρμετρης φιλοδοξίας και μεγαλομανίας: επίσης φανερώνει «τή ματαιόδοξα εξημμένη φαντασία στον άνωτατο βαθμό της, μία μορφή ασθένειας του πνεύματος»: ο Ίκαρος προσωποποιεί τό πάθος για εξιδανίκευση και πνευματοποίηση που βλέπουμε, παρόμοια μετασχηματισμένο, και στα όνειρά μας, όταν όνειρευόμαστε τον έαυτό μας να πετά: τό άτομο εκφράζει ύποσυνείδητα, στον ύπνο του, τήν επιθυμία να πραγματοποιήσει συμβολικά αυτό που δέν μπορεί στην πραγματικότητα: «Τό όνειρικό πέταγμα είναι ή έκφραση τής ματαιοδοξίας του».

κάθε επιθυμία άνύψωσης όμως, κάθε απόπειρα υπέρβασης τής πραγματικής αδυναμίας με συμβολικό τρόπο, προκαλεί άγχος και καλλιεργεί αίσθήματα ένοχής: «Ο πόθος εξύψωσης και ή όνειρική του ίκανοποίηση μετατρέπονται σε άγχος πτώσης, ακόμα και σε όνειρο πτώσης... Τό όνειρο μετατρέπεται σε έφιάλτη»: από τή σκοπιά αυτή ή πτήση δηλώνει συμπλεγματική υπέρβαση και γι' αυτό ή πτώση (ή τιμωρία του παραβάτη) είναι ψυχικής τάξεως και οδηγεί στη νέυρωση: ο μύθος του Ίκαρου εικονοποιεί τις πιο σημαντικές πλευρές αυτής τής παθογένειας με τό σύμβολο του ψεύτικου ήρωα, του διεστραμμένου ύποκειμένου, που άπωθει στο ύποσυνείδητο τις πραγματικές ανάγκες και επιθυμίες του για να τις άντικαταστήσει με ψεύτικες: ο Ίκαρος είναι ένοχος κενοδοξίας και θύμα τής τυφλότητάς του έναντι των άληθινών ίκανοτήτων του: πρόκειται για μετριότητα που υπερεκτιμά τον έαυτό της και

τσακίζεται τή στιγμή άκριβώς τής πιο τολμηρής αλλά και άπερίσκεπτης υπέρβασής του.

σάν ψεύτικος ήρωας, και μάλιστα στην κρίσιμη ηλικία τής έφηβείας, μετά τήν πτώση του, βασανίζεται από «τό άγχος ότι πρόδωσε τό πνεύμα και κατέχεται τώρα από αίσθημα ένοχής»: ο Ίκαρος είναι ο άνώριμος έφηβος που ύποκύπτει στα πάθη του και παγιδεύεται στην «ψεύτικη άνάταση», στη «νοσηρή έξαρση»: κατά παρόμοιο τρόπο, ύποστηρίζει ο Ντιέλ, και ο καλλιτέχνης «που είναι άνίκανος να ώριμάσει, θά προφασιστεί πως είναι άναγκασμένος να γνωρίσει τή ζωή με όλες της τις μορφές, για να μπορέσει να άναδημιουργήσει όλες τις ύψεις της... Οί πιο προικισμένοι και δημιουργικοί καλλιτέχνες είναι πολύ συχνά άνθρωποι κατασπαραγμένοι από τήν έναλλαγή τής εξύψωσης και τής πτώσης»: σύμφωνα με τήν άποψη αυτή ο καλλιτέχνης είναι ένας άμετανόητος Ίκαρος, που ζει τις συνεχείς άναπαραστάσεις τής καταδίκης του: καταβεβλημένος από τις ύψεις του και σακατεμένος από τις ένοχές του θά προσπαθήσει να άποφύγει τήν καταστροφή και να διασώσει τή δημιουργική του δύναμη άναστέλλοντας τις «έπαινημμένες πτώσεις».

συνήθως όμως ή προσπάθεια αυτή δέν ολοκληρώνεται και περιορίζεται στην άπώθηση των πτώσεων ή στην εξιδανίκευση τής ένοχής: «Οί πτώσεις δέν θά άποτελούν πιά ένα ξεσπασμα με μέσο τήν πραγματοποίηση αλλά... τή νοσηρή έξαρση τής φαντασίας... Όσο περισσότερο θά άναστέλλεται ή έξωτερική εκφόρτιση του υπερέξημμένου ψυχισμού, τόσο μεγαλύτερος θά γίνεται ο κίνδυνος μιās έσωτερης εκφόρτισης, μιās ένδοψυχικής έκρηξης τής υπερτεταμένης ένέργειας, μιās βαθύτερης άπώθησης στα ύποσυνείδητα στρώματα και, κατά συνέπεια, μιās πιο σημαντικής διαταραχής όλόκληρης τής ψυχικής ζωής»: αυτή ή νοη-

ματοδοσία εντάσσεται φυσικά στην αναπόφευκτη επικαιροποίηση του μύθου· από τή στιγμή πού ή μυθική αφήγηση εκλαμβάνεται αναλογικά, σάν συμβολισμός ή αλληγορία πού ενδίδει τελικά στην αποκωδικοποίηση, τό αίνιγμα λύνεται μέ τή μετάφραση του μύθου σέ μιά ανθρώπινη πραγματικότητα ή εμπειρία·

άπό τό πηγάδι τῶν μορφῶν τοῦ μύθου τό κάθε παρόν ἀντλεῖ γιά τίς δικές του ἀνάγκες καί μέ τόν δικό του τρόπο τίς νοηματικές ἀλληλουχίες πού ἐπιτρέπει ὁ καιρός· ὅταν ὅμως ή ἐπινόηση τέτοιων ἀναγνώσεων προεκτείνεται στήν τέχνη καί ἐρμηνεύει τά ἔργα της μέ κριτήριο τόν ψυχισμό τοῦ καλλιτέχνη, τότε πρέπει ν' ἀναρωτηθοῦμε, ἂν πράγματι ή ὑποθετική κατανόηση τῶν ψυχικῶν μηχανισμῶν μπορεῖ νά ἐξηγήσει τήν ἰδιοσυστασία τοῦ ἔργου· ἀναμφίβολα ἔννοιες ὅπως «φαντασία», «συνείδηση», «ὑποσυνείδητο», «ὄνειρο» κ.ἄ. συνεχφέρονται μέ τά μορφολογικά στοιχεῖα τοῦ ἔργου τέχνης, τοῦτο ὅμως δέν σημαίνει ἔτι ἔχουν ἀποκλειστικά ψυχολογικό ἐνδιαφέρον· ἄλλωστε οἱ παρενέργειες τοῦ ψυχολογισμοῦ εἶναι ἀρκετά γνωστές ὥστε νά προφυλλάσσουν ἀπό τίς εὐκολες ἀναγωγές τοῦ ἔργου στίς ὑποκειμενικές ψυχικές διεργασίες·

ὡς ἐκ τούτου ὁ μύθος τοῦ Ἴκαρου ἐπιτρέπει παράλληλες ἀναγνώσεις, ὑπό τήν ἔννοια ὅτι ἐντάσσονται σέ ἀναλογίες πού ὑποστηρίζονται ἀπό τό ἴδιο τό κείμενο, χωρίς ὅμως ποτέ νά προσφέρεται γιά εὐκολες ἀποκαλύψεις τοῦ κρυφοῦ νοήματος· οἱ συμβολισμοί καί οἱ αλληγορίες κουβαλοῦν μαζί τους τήν ἱστορία τους, γι' αὐτό δέν ἔχει νόημα νά τά ἀπογυμνώσουμε, ἀφοῦ τό σημαντικότερο πράγμα πού εἰσφέρουν στό κείμενο εἶναι ή γοητεία τῆς ἔμμεσης ὑπόδειξης, τοῦ πολύσημου ὑπαινιγμοῦ· αὐτό θέλησε νά ἐπισημάνει, μεταξύ ἄλλων, ή παράθεση ὀρισμένων ἐρμηνευτικῶν θεωρήσεων τοῦ μύθου καί ή σύνδεσή τους μέ τό λογοτεχνικό ἔργο, ἰδιαίτερα μέ τήν ποιητική γραφή· }

Σκέφτομαι πῶς αὐτό τό κείμενο ἀκολουθεῖ τό παράδειγμα τοῦ Μπρέγκελ. Ὁ τίτλος του, ή δομή του, ή γραφή του συνθέτουν μιά εἰκόνα ἀνάλογη μέ τήν «Πτώση τοῦ Ἴκαρου», τόν πίνακα τοῦ ἐξωφύλλου. Γιατί, ἐνώ ή θεματική του ἔχει τή δική της μορφή καί ή ἐπιχειρηματολογία του τόν δικό της προσανατολισμό, τό κρυφό του νόημα κατοικεῖ στή «λεπτομέρεια» πού μόλις φαίνεται στή γωνία, ὅπως τά πόδια τοῦ ἄτυχου Ἴκαρου στόν πίνακα. Χωρίς νά τό καταλάβω, παρασυρμένος ἴσως ἀπό τό παράδοξο ἔργο τοῦ Μπρέγκελ, μετέφερα ἀσύνειδα (ὅπως ἀντιλαμβάνομαι τώρα, ἐδῶ, στό τέλος) τό εἰκαστικό πρότυπο στόν γραπτό λόγο. Ἔτσι δικαιολογημένα θά ἀναρωτηθεῖ ὁ καλός ἀναγνώστης, γιατί μιά λεπτομέρεια ἀπό τά «κρυφά ποιήματα» κυριάρχησε (μέ τό φῶς πού ρίχνει ἀπό τό περιθώριό της) σέ ὅλη τήν ἐργασία. Πῶς κατάφερε ή ἔμμεση σεφερική ἀναφορά στήν πτώση τοῦ Ἴκαρου νά ἀναχθεῖ σέ ρυθμιστῆ ενός τόσο ἑτερογενοῦς καί «ἀδιάφορου» σκηنيοῦ.

Καμιά λεπτομέρεια φυσικά δέν μπορεῖ νά ἀποκτήσει αὐτή τή δύναμη, ἂν δέν ἀναδεικνύεται ὡς τέτοια, ἂν δέν γίνει τελικά τό κύριο κέντρο βάρους τοῦ κειμένου. Γιατί μέ τόν τρόπο αὐτό λειτουργεῖ διαρκῶς σάν ὑπόμνηση σέ ὅ,τι ἄλλο λέγεται καί ὑποστηρίζεται. Τά «κρυφά ποιήματα», μέ τή λεπτομέρεια τοῦ «φοβεροῦ παφλασμοῦ», πρόσφεραν ἔτσι τήν κύρια μεταφορά γιά τήν ποιητική γραφή ἀλλά καί γιά τήν τέχνη γενικότερα. Ὅπως ὁ Ἴκαρος, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νά ἰσορροπήσει ἔναντι τοῦ θανάτου. Μπροστά του ἔχει πάντα τόν μέγα ὀφθαλμό τοῦ ἥλιου, τήν ὑψιστή ἀλλά ἀθώρητη ἀλήθεια. Ἀπέναντί της πρέπει νά βρεῖ τό μέτρο τοῦ λόγου του, κινδυνεύοντας πάντα νά γκρεμιστεῖ.

Θά μπορούσε νά γίνει Δαίδαλος, ή νηφάλια πλευρά τοῦ Ἴκαρου, ἔτσι ὅμως ἀνταλλάσσει τόν κίνδυνο μέ τήν ἐξουσία. Ἡ

ἐκδοχή τοῦ «φοβεροῦ παφλασμοῦ» ὑποστηρίζει τὴ ριψοκίνδυνη τέχνη, ἐκείνη πού προτιμᾷ μιὰ θεαματικὴ ἀποτυχία ἔναντι τοῦ θανάτου παρά μιὰ θεαματικὴ ἐπιτυχία ἔναντι τῆς ἐξουσίας. Οἱ ἰσορροπίες παρέχουν ἀσφάλεια ἀλλὰ εἶναι ἀδιάφορες· τὸ πλησίασμα τοῦ ἡλίου εἶναι ἐπικίνδυνο ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ γοητευτικὸ. Ποιὰ πλευρά τοῦ μύθου διαλέγει κανεὶς; Ἡ «λεπτομέρεια» μπορεῖ μ' αὐτόν τὸν τρόπο νὰ κατακλύσει τὰ πάντα, γιατί ὅλα θὰ μετρηθοῦν στό «κρυφό» μάτι τῆς. Καμιὰ τέχνη δέν ἔχει νόημα παρά μόνο ἂν τοποθετηθεῖ ἔναντι τοῦ θανάτου. Τὰ «κρυφὰ ποιήματα» τοῦ Σεφέρη εἶναι ἡ μαρτυρία του γιὰ τὸν «φοβερό παφλασμό», γιὰ τὴ στιγμή πού περνᾷ στήν ἄλλη πλευρά κι ἀντικρύζει κατὰματα τὸν ἥλιο.

Μέ τὸν ἥλιο ξεκινήσαμε καί στόν ἥλιο ἐπιστρέφουμε. Ἡ ποίηση εἶπαμε εἶναι βαθύτατα ἡλιοτροπική: στή μεταφορά τοῦ ἡλίου ἔχει ἐπενδύσει τίς πιό κρίσιμες ἀμφισημίες τῆς. Ἡ σχέση αὐτὴ μελετήθηκε ποιητικά ἀπὸ τὸν Γουόλας Στῆβενς σέ πολλά ποιήματά του ἀλλὰ μέ ὑποδειγματικὴ δεξιότητα στό στοχαστικὸ «Σημειώσεις γιὰ ἕναν Ὑπέρτατο Μύθο» (1942). Οἱ στίχοι πού ἀκολουθοῦν πρέπει νὰ διαβαστοῦν ἔχοντας κατὰ νοῦ τὴν πιό ἀναγκαῖα ἀντιξοότητα ἀπέναντι στόν ἥλιο —τόν θάνατο.

*Ἄρχισε, ἔφηβε, κατανοώντας τὴν ἰδέα
Αὐτῆς τῆς ἐπινόησης, αὐτοῦ τοῦ ἐπινοημένου κόσμου,
Τὴν ἀσύλληπτη ἰδέα τοῦ ἡλίου.*

*Πρέπει πάλι νὰ γίνεις ἕνας ἄνθρωπος πού δέν ξέρει τίποτα
Καί νὰ δεῖς πάλι τὸν ἥλιο μ' ἀνήξερα μάτια
Καί νὰ τὸν δεῖς καθαρά μέσ στήν ἰδέα του [...]*

Τί καθαρός ὁ ἥλιος εἰδωμένος μέσα στήν ἰδέα του

*Λουσμένος στήν ἀπώτατη καθαρότητα τ' οὐρανοῦ
Πού ἔδωξε ἡμᾶς καί τίς εἰκόνες μας [...]*

*Ἔφηβε, ὁ Φοῖβος πέθανε. Ὅμως ὁ Φοῖβος ἦταν
Ἐνα ὄνομα γιὰ κάτι πού ποτέ δέν μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ.
Ἦπῃρχε ἕνα σχέδιο γιὰ τὸν Φοῖβο καί ὑπάρχει.*

*Ἦπῃρχε ἕνα σχέδιο γιὰ τὸν ἥλιο. Ὁ ἥλιος
Δέν πρέπει νὰ ἔχει ὄνομα, ὁ χρυσουργός, ἀλλὰ νὰ ζεῖ
Στὴ δυσκολία αὐτοῦ πού πρόκειται νὰ ὑπάρξει.*

*[...] Ἦπῃρχε πόλεμος ἀνάμεσα στό νοῦ
Καί στόν οὐρανό, ἀνάμεσα στή σκέψη, τὴ μέρα καί τὴ νύχτα.
Γι' αὐτό ὁ ποιητής εἶναι πάντα στόν ἥλιο [...]*

Γι' αὐτὴ τὴ δυσκολία, τὴ «δυσκολία αὐτοῦ πού πρόκειται νὰ ὑπάρξει» γράφτηκαν οἱ προηγούμενες σελίδες. Καί αὐτό πού πρόκειται νὰ ὑπάρξει δέν μπορεῖ παρά νὰ ὀφείλεται στήν «αντιξοότητα τοῦ θανάτου».