

MODERN GREEK STUDIES
(AUSTRALIA & NEW ZEALAND)

Volume 14, 2010

A Journal for Greek Letters

*Pages on the Crisis of Representation:
Nostalgia for Being Otherwise*

CONTENTS

SECTION ONE

Joy Damousi	Ethnicity and Emotions: Psychic Life in Greek Communities	7
Gail Holst-Warhaft	National Steps: Can You Be Greek If You Can't Dance a <i>Zebekiko</i> ?	26
Despina Michael	Μαύρη Γάτα: The Tragic Death and Long After-life of Anestis Delias	44
Shé M. Hawke	The Ship Goes Both Ways: Cross-cultural Writing by Joy Damousi, Antigone Kefala, Eleni Nickas and Beverley Farmer	75
Peter Morgan	The Wrong Side of History: Albania's Greco-Illyrian Heritage in Ismail Kadare's <i>Aeschylus or the Great Loser</i>	92

SECTION TWO

Anthony Dracopoulos	The Poetics of Analogy: On Polysemy in Cavafy's Early Poetry	113
Panayota Nazou	Weddings by Proxy: A Cross-cultural Study of the Proxy-Wedding Phenomenon in Three Films	127
Michael Tsianikas	Τρεμολογία/Tremology	144

SECTION THREE

Christos A. Terezis	Aspects of Proclus' Interpretation on the Theory of the Platonic Forms	170
Drasko Mitrikeski	Nāgārjuna's <i>Stutyatātastava</i> and <i>Catupstava</i> : Questions of Authenticity	181

Vassilis Adrahtas and Paraskevi Triantafyllopoulou	Religion and National/Ethnic Identity in Modern Greek Society: A Study of Syncretism	195
David Close	Divided Attitudes to Gypsies in Greece	207
Bronwyn Winter	Women and the ‘Turkish Paradox’: What The Headscarf is Covering Up	216
George Kanarakis	Immigration With a Difference: Greek Adventures in the South-Pacific Rim	239
Vrasidas Karalis	The Socialist Era in Greece (1981-1989) or the Irrational in Power	254
Steve Georgakis and Richard Light	Football and Culture in the Antipodes: The Rise and Consolidation of Greek Culture and Society	271
Ahmad Shboul	Greek destinies among Arabs: <i>Rumi</i> Muslims in Arab-Islamic civilization	287
Elizabeth Kefallinos	‘Mothers From the Edge’: Generation, Identity and Gender in Cultural Memory	305
	BRIEF NOTE ON CONTRIBUTORS	321

Μιχάλης Τσιανίκας
Flinders University

ΤΡΕΜΟΛΟΓΙΑ

αγαλιάζοντας «εν τρόμω»
Άγιος Αυγουστίνος

TREMOLOGY

ABSTRACT

MICHAEL TSIANIKAS, TREMOLOGY

With this neologism, I aim to raise some questions and propose some answers about the idea of trembling. To begin with, I must point out that, in my knowledge, there is of yet no systematic study available in the form of a book or extensive article, because the notion of trembling is so evasive and in most of the cases has been absorbed by other, more robust concepts, such as ‘spirit’, ‘enthusiasm’ and some others related to religious or psychological studies. However, ‘tremology’ is the fundamental ‘ingredient’, a powerful moment when a subject undergoes an inexplicable and uncontrollable precipitation that will transform its inner ‘chemistry’ for ever. There is then no surprise that from the Homeric to modern times all heroic characters emerge through moments of negotiation between fear and bravery. In a more concrete way, then, in this article we are going to examine various situations where ‘tremology’ is involved. There will be references to the philosophical context where, in particular, Hegel will be mentioned; then modern Greek poetry will be examined with a particular reference to Kalvos, Solomos and Cavafis; and finally this paper will focus on the significant work of Kierkegaard, *Fear and Trembling*, through which we will explore some of the most interesting issues regarding fear and religion.

POMANTΙΣΜΟΣ

Ο Jean Paul (Ζαν Πολ) στο *Cours Préparatoire d'Esthétique*, όπου φωτογραφίζεται η «κρίση της κρίσης» του ρομαντικού πνεύματος (και εκδίδεται για πρώτη φορά το

1804), στο 5^ο μάθημά του θα μιλήσει για «τη ρομαντική τέχνη της ποίησης». Εκεί, στο υποκεφάλαιο «πηγές της ρομαντικής ποίησης» θα αναφερθεί στα συμπτώματα της τρεμολογίας, η οποία φαίνεται ότι είναι αποτέλεσμα της ρομαντικής έντασης, η οποία με τη σειρά της προκύπτει κάτω από τη φοβερή πίεση του χριστιανικού πνεύματος. Η μοντέρνα ποίηση, για τον ίδιο, έχει διαποτιστεί τόσο πολύ από το χριστιανικό πνεύμα που θα μπορούσε άνετα κάποιος να ορίσει τη ρομαντική ποίηση ως χριστιανική ποίηση. Σημειώνει ότι το νόημα της Έσχατης Κρίσης κυριέψε τη γη και τον ουρανό, όλα πια φαντάζουν σαν κοντά σε μνήμα και νέα πνεύματα έχουν επικρατήσει. Η δαιμονολογία κυριάρχησε στο κόσμο, το βασίλειο του άπειρου άρχισε να δοξάζεται πάνω στις στάχτες του πεπερασμένου: «Άγγελοι, διάβολοι, άγιοι, ευτυχημένοι, καθώς επίσης και άπειρα όντα, που δεν είχαν ούτε θεϊκή σάρκα ούτε μορφή σώματος και έτσι το τερατώδες και το απροσμέτρητο άνοιξαν την άβυσσό τους· στη θέση της ειρηνικής χαράς των Ελλήνων εμφανίστηκε μια απέραντη νοσταλγία, τότε τότε η ανείπωτη ευτυχία – η καταδίκη άνευ ορίων άνευ όρων, – ο φόβος των πνευμάτων, που τρέμουν μπροστά στον ίδιο τους τον εαυτό, – η ενθουσιώδης και ενατενίσιμη αγάπη, – η αυτοεγκατάλειψη χωρίς σύνορα, η πλατωνική και νεοπλατωνική φιλοσοφία» (Jean Paul, 1979: 89).

Για τον Ζαν Πολ φυσικά ο ρομαντισμός δεν είναι το συγκεκριμένο αισθητικό και λογοτεχνικό κίνημα που μπορεί να περιοριστεί σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο (17ο-18ο αιώνα) αλλά κάτι που διαπερνά ευρύτερες εποχές και δημιουργούς. Έτσι εντοπίζει, π.χ., ισχυρό ρομαντικό πνεύμα στο Σαίξπηρ – το ίδιο θα κάνει αργότερα και ο Σολωμός-, λόγω κυρίως της δαιμονολογίας του, αλλά και στον Αριόστο (ένα άλλο τέκνο του χριστιανικού πνεύματος) κ.τλ, ως τους πιο σύγχρονους, όπως ο Σίλερ, ο Γκαίτε, ο Τικ, ο Σλέγκελ κ.τλ.

Σύμφωνα πάντα με τη θεωρία του Ζαν Πολ ο χριστιανισμός έχει δημιουργήσει άλλα παιδιά στο νότο και άλλα στο βορρά. Για τούτο στην Ιταλία, πολύ κοντά στο ελληνικό κλίμα, το ρομαντικό πνεύμα του Αριόστο διακρίνεται από μια πιο ειρηνική πνοή, βρίσκεται πιο κοντά στην ελληνική ευαισθησία από ό,τι στο βορεινό Σαίξπηρ· στην νότια Ισπανία διακρίνουμε μια πιο ανατολική θέρμη: «Η ποίηση και ο ρομαντισμός του βορρά είναι μια αιολική άρπα που εκφράζει την καταιγίδα και την πραγματικότητα σα μελωδία, που αντηχεί την κραυγή συμφωνικά, αλλά μια μελαγχολία τρέμει πάνω στις χορδές της, και κάποτε ένας πόνος που σχίζει» (ό.π.: 88).

Τρέμει-σχίζει: το «τρέμουλο» και το «σχίσιμο» είναι τα αισθητικά δεδομένα μέσα από τα οποία θα δοκιμαστεί το πνεύμα του ρομαντισμού. Αρκετά πλαστικό το

πρώτο, βίαιο και τελεσίδικο το δεύτερο. Και τα δυο, έμμεσα, ανακεφαλαιώνουν τις διενεκτικές και «διχοτομικές» εντάσεις που χαρακτηρίζουν αισθητικές και άλλες συζητήσεις στο τέλος του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ίσως σε κανένα άλλο έλληνα ποιητή δεν περνούν αυτές οι δυο εντάσεις τόσο δυνατά -και μάλιστα ταυτοχρόνως, όσο στον Ανδρέα Κάλβο, στο ακόλουθο παράδειγμα, π.χ.: «Αν μαυροφορεμένης / χήρας, αν βρέφους θρήνον / αρφανικό ακούσης, / τρέμεις, και το ποτήρι σου / πέφτει σχισμένον» (Κάλβος, 1988: 153).

Είναι η εποχή των «κρίσεων» και της έντασης. «Η ρομαντική ανάσα», παρατηρεί ο Ζαν Πολ, «γίνεται τόσο ορατή και πυκνή, όπως όταν κάνει πολύ κρύο έξω». Η κρίση αυτή εντείνεται και από τις εσωτερικές διαφορές των ίδιων των ρομαντικών. Ας σημειώσουμε, π.χ., τη διάσταση μεταξύ Γκαίτε και Σίλερ από τη μια και Σλέγκελ, από την άλλη. Ο Γκαίτε, κάπως εριστικά, είχε δηλώσει ότι «κλασικό είναι ό,τι είναι υγιές και ρομαντικό ό,τι είναι άρρωστο». Τούτη η δήλωση προκάλεσε μεγάλες συζητήσεις και ασχέτως από την ορθότητα της άποψης το σημαντικό είναι ότι στο επίπεδο των συζητήσεων και αντιλήψεων εισάγεται η ισχυρή αρχή της «διχοτομικής αντιπαράθεσης» μεταξύ κλασικού και ρομαντικού (Schaeffer, 1983: 16). Τούτο, υποχρεωτικά, συνεπάγεται βίαια ρίζη (σχίσισμο) ή επιμηκνόμενο τρόμο σε μια ευαίσθητη και σαν χτυπημένη από συγκοπή ποιητική χώρα. Αξίζει εδώ να μεταφέρουμε ένα ποιητικό παράδειγμα από το Σλέγκελ και το υποβλητικό και πολυσήμαντο για το ρομαντικό πνεύμα ποίημά του «Η σφίγγα» που δημοσιεύτηκε στο *Athenaeum* το 1800 (μεταφράζουμε από τα Γαλλικά):

Ο μεγάλος νάος με ορθάνυχτες θύρες
αντίκρυ στο φίλο των Μουσών προβάλλει με τις κολόνες του,
[...]
πλησιάζει, σίγουρος, τον τόπο αφιερωμένο στις τέχνες.

Μια μουσική τον δέχεται και η μαγική της γλώσσα
[...]

Αλλά φαίνεται ξαφνικά ότι τα πνεύματα
προτείνουν στο μνημένο μια πιο υψηλή πράξη,
αφήνοντας τους άσχετους παραπλανημένους μες στο κενό·

Το παραπέτασμα σχίζεται και η μουσική σταματά,
ο ναός επίσης εξαφανίζεται, και μακριά,
φανερώνεται, γιγαντιαία, η αρχαία Σφίγγα (Jean Paul: 99).

Το παραπάνω ποίημα με τον πιο ανάγλυφο τρόπο αποκαλύπτει την πιο σημαντική λειτουργικότητα του ρομαντικού έργου που αποθεώνει το φόβο και τον τρόμο, αλλά και το βίαιο «σχίσισμο», καθώς βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το τερατώδες ή παντελώς απόν έργο. Άλλες όμως φορές τούτη η μυσταγωγική πράξη κατορθώνεται, πάλι για τους μνημένους, μέσα από μια πιο διακριτική διαδικασία, πάντα με κάποια ταραχή και τρόμο όμως, όπως το σημειώνει ο Σλέγκελ: «Το πνεύμα που ζητά να αποκαλυφθεί τυλίγεται με μια λεπτή ταραχή» (Schaeffer, 1983: 27).

ΧΕΓΚΕΛ

Ο Jean-Luc Nancy στο βιβλίο του *Hegel. L'Inquiétude du Négatif*, έχει αφιερώσει ένα κεφάλαιο με τον τίτλο «Tremblement» (τρεμούλιασμα). Ανακεφαλαιώνουμε εδώ τις απόψεις του: το «τρεμούλιασμα» δεν μπορεί παρά να είναι το αποτέλεσμα μιας οριακής έντασης της σκέψης προς τα μέσα ή και προς τα έξω. Η ένταση, ως έντονη ανησυχία, είναι ιδιον αυτού που είναι συσπειρωμένο προς τα μέσα (*en soi*), και γυρεύει να βγει προς τα έξω, να αποσχισθεί από τον ίδιο του τον εαυτό, να σπάσει τη σκληρή κρούστα που το καλύπτει. Τούτη η μοναδική στιγμή συνοδεύεται από οδύνη (ή και χαρά μαζί) όχι κοσμική, αλλά ατομική (αλλιώς δεν θα τη βίωνα ένα μόνο υποκείμενο, στη μοναδικότητά της). Είναι πολύ σημαντικό όμως και επίπονα έντονο το «πέρασμα» από μια κατάσταση σε μια άλλη, στην ετερότητά της. Για τούτο, παρατηρεί ο Νανσί, παραπέμποντας στο Χέγκελ, «όσο περισσότερο μια φύση ανυψώνται τόσο περισσότερο αισθάνεται την οδύνη» (Nancy, 1997:61). Και συνεχίζει: «Μέσα στην οδύνη είμαι ακριβώς υποκείμενο, έχω συναίσθηση του εαυτού μου» (ό.π.), του εαυτού μου μέσα στο πέρασμα στο άλλο, ως πέρασμα βέβαια, γιατί στο καθαρό «άλλο» δεν το φτάνεις ποτέ -παρά μόνο ίσως με το θάνατο.

Αλλά αυτή είναι πιθανόν και η πιο προκλητική στιγμή για το υποκείμενο, όπως το θέτει ο Χέγκελ: «Ένα είναι ικανό να χωρέσει μέσα του την αντίφαση του εαυτού του και να την αντέξει, και αυτό είναι το υποκείμενο – και είναι αυτό ακριβώς που το καθιστά μη πεπερασμένο» (ό.π.: 61-62). Άρα, στην ουσία, δεν μπορεί να υπάρξει το απόλυτο «καθαυτό», γιατί είναι ώρα μηδενική. Υπάρχει όμως το «εν εαυτώ (*en*

soi)». Για τούτο, σημειώνει ο Νανσί, ο Χέγκελ δε μιλά για το «καθαυτό» αλλά για το «εν εαυτώ», και μας δίνει στα γαλλικά μια σειρά από αντίστοιχες εκφράσεις: *en soi, pour soi, à même soi, auprès de soi, chez soi, hors de soi*. Για το Νανσί οι πολλές προθέσεις πριν από το «soi», δηλώνουν ακριβώς όχι απλώς την εγύτητα όσο την τάση προς καθομοίωση (που δεν επιτυγχάνεται ποτέ), με ισχυρές δόσεις φορτισμένης μιμητικής αλλά και «μαγνητικής» έλξης.

Στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* του Χέγκελ γίνεται πολύς λόγος για την αυτοσυνειδησία και πώς αυτή δεν είναι μια στατική κατάσταση αλλά μια διενεκής πάλη και διαπραγμάτευση με την ετερότητα του εαυτού της: «Η αυτο-συνειδησία έρχεται αντιμέτωπη με μια άλλη αυτο-συνειδησία που απορρέει από μέσα της. Αυτό έχει διπλή σημασία: πρώτα, έχει χάσει τον εαυτό της και τον ξαναβρίσκει ως άλλη ύπαρξη· δεύτερο, μέσα από αυτή την πράξη, παραγκωνίζει την άλλη, γιατί δεν μπορεί να δει την άλλη ως μια ουσιαστική ύπαρξη, αλλά βλέπει στην άλλη τον ίδιο της τον εαυτό» (Hegel, 1977:111).

Αυτή η σημαντική στιγμή του «περάσματος», και της αυτουπέρβασης, του ισχυρού «μαγνητισμού», ο Χέγκελ την χαρακτηρίζει ως «τρεμούλιασμα που διαπερνά μια ουσία» σε θέματα «ουσίας», και κάποτε μπορεί να είναι τόσο ισχυρή, όπως ακριβώς όταν η συνείδηση έρχεται αντιμέτωπη με το θάνατο ή τον αδυσώπητο έρωτα. Ιδού πώς περιγράφει ο Χέγκελ αυτές τις στιγμές την ώρα που γίνονται: «Η συνείδηση αισθάνθηκε την αγωνία για το πεπερασμένο της ουσίας της [...] τρεμούλιασε μέσα στα βάθη της και ό,τι ήταν σταθερό βασίλευσε μέσα της» (ό.π.: 64). Καθώς επίσης ένα τρεμούλιασμα κυριεύει «την καρδιά που στέκεται μπροστά στη αγάπη σαν να ήταν να πεθάνει» (ό.π.: 65).

Στο Χέγκελ τούτο μπορεί να είναι αποτέλεσμα κάθε οριακής εμπειρίας αισθητικής, θρησκευτικής κ.λπ: «Είναι πάντα το τρεμούλιασμα του πεπερασμένου δραττόμενο από το άπειρο: είναι η ευαισθησία του άπειρου μέσα στο πεπερασμένο» (ό.π.: 65). Και κυρίως βέβαια πρόκειται για εξαιρετικά παθητική πράξη, αφού αφορά κυρίως τους νευραλγικούς χώρους του εύθραυστου και επιθυμητού.

Αν τα θέματα συνείδησης απασχολούν έντονα το Χέγκελ στη *Φαινομενολογία* (1807) δεν περιορίζονται μόνον εκεί. Στο δεύτερο μεγάλο του έργο *Η Επιστήμη της Λογικής* (1811) (η «λογική» ως αφηρημένη μελέτη του λόγου), αντίστοιχα θέματα τον προβληματίζουν έντονα και ειδικότερα σε ό,τι αφορά στις έννοιες του είναι και του μη-είναι. Μέσα από ένα περίπλοκο πλέγμα φιλοσοφικών αναλύσεων ο Χέγκελ εξηγεί πως είναι αδύνατο να συλλογιστείς και να συλλάβεις το ένα χωρίς το άλλο.

Εκείνο όμως που έχει σημασία και ενδιαφέρει και μας εδώ είναι το γίνεσθαι (*becoming*). Το γίνεσθαι είναι το δυναμικό ενδιάμεσο που «ρέει», κατά τον Ηράκλειτο, έτσι που το είναι απορροφάται, αφομοιώνεται μέσα στο μη-είναι: «το γίνεσθαι είναι το αφομοίωμα του είναι στο μη-είναι και του μη-είναι στο είναι και το αφομοίωμα γενικά του είναι και του μη-είναι· ταυτοχρόνως όμως η διαφοροποίησή τους υφίσταται» (Houlgate, 1998: 194). Η στιγμή αυτού του «αφομοιώματος» που μπορεί να είναι εκμηδένιση, απορρόφηση, χάσιμο, αυτοδιάλυση, κ.τ.λ., είναι το εντασιακό εκείνο σημείο όπου το «οδυνηρό» τρεμούλιασμα μπορεί να -και σίγουρα ως πράγματι τέτοιο- προκύπτει.

ΚΑΛΒΟΣ-ΣΟΛΩΜΟΣ

Στον Κάλβο οι εντάσεις υπεραφθονούν και εντάσσονται στο οριακό σημείο του ρομαντικού και του κλασικού. Τούτο, σαν ρίγος, διαπερνά τη φύση, τα αντικείμενα αλλά και τα υποκείμενα σε μια τεταμένη σχέση με τον έξω κόσμο και με τον εαυτό τους τον ίδιο. Μόνο έτσι μπορούν να κατανοηθούν κάποιες φραστικές υπερβολές στον ίδιο, για τις οποίες ο «λογοκρατούμενος» Σεφέρης πίστευε ότι οφείλονται σε γλωσσική ανεπάρκεια. Η ποίησή του είναι σαν μια τεντωμένη χορδή που πάλλεται από κάθε άποψη, γιατί ίσως είναι η πιο οριακή ελληνική ποίηση. Είδαμε πιο πάνω ένα παράδειγμα που αποκαλύπτει «σχίσσιμο» και «τρεμούλιασμα» μαζί. Εδώ δεν έχουμε παρά να αναφέρουμε μερικά ενδεικτικά παραδείγματα που καταγράφουν τη συχνότητα αλλά και την ένταση του «τρέμω» στην ποίησή του και μάλιστα μέσα σε ένα πλαίσιο που αποκαλύπτει μια «σκληρή» τρυφερότητα. Τούτο, π.χ., γίνεται σε ό,τι αφορά στη φύση: «κύτταξε πώς το πέλαγος / από σπαθιών ακτίνας / τρέμον αστράπτει» (ό.π.:112), «Όπου τρέμουσιν άπειρα / τα φώτα της νυκτός, / εκεί υψηλά πλατύνεται / ο γαλαξίας και χύνει / δρόσου σταγόνας» (ό.π.: 55)· σε ό,τι αφορά στο σώμα: «Ο μιαρός, την μάχαιραν.../ ανατριχιάζω... τρέμουσι / τα δάκτυλά μου ... μίαν / προς μίαν εσύντριψα / τας χορδάς όλας» (ό.π.:65), «[...] και ιδού τα πόδια τρέμουσι / μυρίων ανδρών και αλόγων / θορυβουμένων» (ό.π.:124)· κυρίως μας ενδιαφέρει εδώ σε ό,τι αφορά στο ποιητικό «τραγούδι»: «Ούτω υπό τους δακτύλους σας / η ελικιώνιος λύρα / τρέμει, και τ' άνθη αμάραντα / της αρετής γεμίζουσι / πάσαν καρδίαν» (ό.π.:56), «Ως πότε από το στόμα / κρέμεται των θνητών / αυλός λελυπημένος / και η φωνή του με κόπον / τρέμουσα εκβαίνει» (ό.π.:61).

Τι γίνεται άραγε με το Σολωμό και πώς περνά η έννοια του «τρέμω» μέσα στο δημιουργικό και στοχαστικό του έργο; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η περίοδος

1833-1844 είναι μια ιδιαίτερα εντασιακή περίοδος για τον ίδιο και μάλιστα συμπίπτει με την εποχή που ο Σολωμός έρχεται αντιμέτωπος με τη σκέψη του Χέγκελ. Ο Γιώργος Βελουδής στο βιβλίο του *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική. Οι Γερμανικές Πηγές*, μεταξύ άλλων, αναφέρεται και στη σχέση Χέγκελ Σολωμού. Εκεί υποστηρίζει πόσο ο Σολωμός είχε επηρεαστεί από το Γερμανό φιλόσοφο τον οποίο γνώριζε μέσα από τις μεταφράσεις του συμπατριώτη του Λούντζη. Ο Βελουδής εντοπίζει αυτή τη επίδραση στην «κυρκεραϊκή ωριμότητα» του Σολωμού και ειδικότερα στα «ψήγματα των Στοχασμών του στους Ελεύθερους πολιορκισμένους» (Βελουδής, 1989: 205). Στη συνέχεια εντοπίζει με προσοχή τις αντιστοιχίες σολωμικής σκέψης με κείνη του Χέγκελ, όπως του απόλυτου, του όλου (που είναι και αληθινό), την ιδέα του φυτού στη διαδικασία της δημιουργίας, την ταύτιση ωραίου και αληθούς κτλ.

Στο Σολωμό συναντούμε το τρεμούλιασμα στο «Η φαρμακωμένη στον Άδη», με την υποβλητική αναφορά στη παρθενιά της κοπέλας: «Εκοιτούσανε τα χέρια / Και το μέτωπο της νιας, / Όπου ετρέμαν τα λουλούδια / Τα λαμπρά της παρθενιάς» (1986:153). Τούτο συμβαίνει ενώ η «νια» ετοιμάζεται να παραδώσει το πνεύμα της. Το σχετικό τρεμούλιασμα δεν είναι τίποτε άλλο από την οριακή εμπειρία της οδύνης – η οποία γίνεται ακόμη πιο οριακή και ακόμη πιο εντασιακή στο πλαίσιο της εμπειρίας του θανάτου, αλλά και της «καθαρότητας» του υποκειμένου, αφού ο ποιητής τη θέλει «παρθένα».

Την περίοδο που αναφερόμαστε εδώ πιθανώς ο ποιητής συλλαμβάνει και θα αρχίσει να υλοποιεί τα μεγάλα έργα του όπως «Ο Λάμπρος», «Οι Ελεύθεροι πολιορκημένοι» και «Ο κρητικός». Και στα τρία αυτά έργα η τρεμολογία κάνει την εμφάνισή της. Λιγότερο στο «Λάμπρο»: Στο «όνειρο της Μαρίας», καθώς η κόρη: «Του χεριού που ομπροστά μου αντισηκώνει / Και της τρέμει, όπως τρέμει το καλάμι, / Δείχνοντας το σταυρό στην απαλάμη» (ό.π.: 162). Επίσης, η Μαρία στα μνήματα, δοκιμάζεται τόσο έντονα και ο ποιητής αποδίδει τη σχετική ένταση με το νεολογισμό «τρεμονανιάζοντας»: «Κατά τα σύγνεφα, / Κατά τ' αστέρια, / Τρεμονανιάζοντας / Ρίχνει τα χέρια, / Και κλαίει και ρυάζεται / Τρομαχτικά» (ό.π.: 177). Δεν θα συναντήσουμε αλλού τρεμούλιασμα στο «Λάμπρο». Γιατί ο ίδιος ο ήρωας -και παρά τις όσες δοκιμασίες που θα τον χτυπήσουν-, δεν θα βιώσει την ώρα του τρεμάματος γιατί είχε προ πολλού καταποντιστεί σε ένα είδος ανεπίστρεπτης ηθικής αναλγησίας. Η Μαρία επίσης, θα μπορούσε να ζαναβιώσει στιγμές στρεμουλιάσματος και μάλιστα πολύ πιο έντονες, αλλά τούτο θα σταθεί αδύνατο αφού πολύ σύντομα θα «καταποντιστεί» πέρα από την οριακότητα των

όσων βιώνει η ίδια, μέσα στα πιο σκοτεινά νερά της τρέλας και θα αυτοκαταποντιστεί σε λίμνη βάζοντας τέλος στη ζωή της. Ο ποιητής αποφασίζει να την καταποντίσει το απόλυτο Άλλο. Πριν όμως γίνει κάτι τέτοιο, στο μεσοστράτι που την οδηγεί στην τρέλα, και ενώ ακόμη υπάρχουν λίγες μικρές λογικές «ίνες» που την κρατούν κοντά στη «λογική», η ίδια δοκιμάζει αντιφατικές εμπειρίες, ενώ κάποια στιγμή ανατριχιάζει: «Εις τη φωνή του Λάμπρου ανατριχιάζει / Και παρευθύς σηκώνεται από χάμου / Και τραγουδάει, και κλαίει· / Και αυτός, ‘Μην κλαις, μην τραγουδάς’ της λέει» (ό.π.:193).

Το «ανατριχίασμα» δεν είναι τίποτε άλλο ίσως από την τελική σπασμωδική αντίδραση του υποκειμένου, πριν πάψει να λειτουργεί ως τέτοιο και περνά σε κάτι απόλυτα διαφορετικό: «Και εις το κύμα, που βλέπει ως τον καθρέπτη, / Ξανά, κοιτάει, χαμογελάει και πέφτει» (ό.π.: 194). Το έσχατο αυτό βίωμα του «καθρέπτη», δηλαδή της τρέλας, που ακυρώνει πια το «πέραςμα» στο άλλο -και επομένως καταργεί ανατριχιάσματα και τρέμουλα, λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο σε θέματα που αφορούν στην εμπειρία του θανάτου. Το διαβάζουμε, π.χ., σε επιτύμβιο του Σολωμού, καθώς μια νεκρή κόρη περνά «ακέρια» και χωρίς το παραμικρό τρεμούλασμα μέσα στον καθρέπτη, ως αποκορύφωμα ταύτισης με το Άλλο: «Στον καθρέπτη π’ ακέριαν εδέχτη / Τη γλυκιά της παρθένας εικόνα / με του γάμου στολές και κορόνα / Ρίχνει τρεις η παρθένα ματιές / Τρεις κινώντας τριγύρου φορές» (ό.π.: 260).

Είναι χαρακτηριστικό ότι η τελική αυτή στιγμή, στιγμή καθομοιώσεως και ταύτισεως προς τον καθρέπτη του νερού, η τρέλλα καταργεί κάθε ενδιάμεσο «προς», «σαν» κ.τλ. Δεν υφίσταται κανένας λόγος δοκιμασίας πια και επομένως βίωμα κάποιας οδύνης η οποία θα μπορούσε να προκαλέσει το τρέμουλο. Ο καθρέπτης του νερού καταργεί κάθε διαμεσολαβητικό συναίσθημα, μπαίνουμε στο χώρο του ίδιου για το ίδιο. Έτσι τουλάχιστον το προβάλλει ο ποιητής, αν και όχι απόλυτα πειστικά πάντα!

Ο «Κρητικός» είναι το κατεξοχήν ποίημα που προκαλεί την τρεμολογία, γιατί εμπλέκεται σε στιγμές οριακές προς τη ενατένιση αισθητικής, πνευματικής και ηθικής τελείωσης. Ο ήρωας βρίσκεται στην πιο εντασιακή του στιγμή, κάτι σαν θρησκευτικό βύθισμα, καθώς παίρνει μάλιστα όρκο: «Μα τα μυστήρια τ’ άχραντα οπού τα μνέω και τρέμω»· κάτι σαν αισθητική ενατένιση της μεταφυσικής ομορφιάς: «-ηλά την είδαμε πρωί· της τρέμαν τα λουλούδια / Στη θύρα της Παράδεισος που εβγήκε και τραγούδα» (ό.π.: 198). Στο σημείο αυτό να πούμε ότι σαν παραλαγή του δεύτερου παραπάνω στίχου ο ποιητής σχεδίαζε και το: «Τρέμουν

οι ανθοί στο πρόσωπο πούναι σαν άστρο νέο» (ό.π.). Ο στίχος αυτός είναι τόσο κοντά στο στίχο της «Φαρμακωμένης», στον ποίο αναφερθήκαμε πιο πάνω, και έτσι φαίνεται σχεδόν καθαρά ότι υπάρχει στενή εκλεκτική συγγένεια ανάμεσα στο βίωμα της υπέρτατης ομορφιάς με εκείνο του θανάτου. Κάτι τέτοιο χαρακτηρίζει τη ευρύτερη ρομαντική ποίηση αλλά και τη ποίηση του ίδιου του Σολωμού, όπως το εκφράζει εξάλλου στον «Κρητικό»: «Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος» (ό.π.: 205).

Στο φυσικό επίπεδο επίσης, η τρεμολογία θα παίξει καταλυτικό ρόλο στον «Κρητικό», με την αναφορά στο φεγγαρόφωτο, καθώς πλησιάζουμε στη πιο οριακή ώρα: η φύση «στενεύει», όλα είναι απολύτως γαλήνια και μέσα στο νερό «σειέται» το φεγγάρι: «Αλλά ο φως του φεγαριού, σαν να φυσούσε ανέμι, / Στρογγυλό, μέγα, λαγαρό, κοντά στη κόρη τρέμει» (ό.π.: 199). Θα ακολουθήσουν και άλλα: «Μ' αγάπη ανταποκρίνεται, που τς έτρεμαν τα στήθη» (ό.π.:200), «Γιατί άκουγα τα μάτια της μέσα στα σωθηκά μου, / Που ετρέμαν και δεν μ' άφηναν να βγάλω τη μιλιά μου» (ό.π.:201).

Και φυσικά δεν μπορεί να μείνουν ασχολίαστες οι μαγνητικές ώρες του «Κρητικού», στο ισχυρό βίωμα της ενατένισης της Φεγγαροντυμένης, με τη χρήση της «πετροκαλαμήθρας», η οποία «τρέμει» στη μαγνητική σχέση ήρωα και Φεγγαροντυμένης με τους στίχους: «Τέλος σ' εμέ που βρίσκομουν ομπρός της μες στα ρείθρα, / Καταπώς στέκει στο Βοριά η πετροκαλαμήθρα» (ό.π.:200). Δεν αναφέρεται εδώ ονομαστικά το «τρέμω», αλλά μπορούμε άνετα να συλλάβουμε το μαγνητικό τρεμούλιασμα της μαγνητικής βελόνας. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε τρεις άλλες εκδοχές που επεξεργαζόταν ο Σολωμός, καθώς στις δυο έχουμε το ίδιο σενάριο: «Μνέσκω σα κάτω το Βοριά η πετροκαλαμήθρα» και «Ωσάν Βοριάς αυτή, κι εγώ σαν πετροκαλαμήθρα», αλλά, σε μια άλλη εκδοχή, αντιστρέφεται το σενάριο: «Εγώ το σίδερο κι αυτή η πετροκαλαμήθρα». Η μαγνητική σχέση αντιστρέφεται και τούτο πιστεύουμε ότι φορτίζει ακόμη περισσότερο τη «μαγνητική» ένταση και φυσικά την τρεμολογία.

Δεν μένει παρά μια τελική ακόμη πράξη για να ολοκληρωθούν οι μυσταγωγικές δονήσεις του μέσα και του έξω, του πάνω και του κάτω, της ζωής και του θανάτου, καθώς η σχετική τρεμολογία μεταδίδεται στα σωθικά του ήρωα, ακυρώνοντας μάλιστα το λόγο του: «Γιατί άκουγα τα μάτια της μέσα στα σωθικά μου, / Που ετρέμαν και δε μ' άφηναν να βγάλω τη μιλιά μου» (ό.π.: 201). Εδώ βυθιζόμαστε στο μέσα της ουσίας ή ακόμη και της «ιδέας», αποκορύφωμα της ιδεαλιστικής αναζήτησης προς την τελείωση, σχεδόν ταυτισμένη με την ιδέα του θείου. Τούτο

εκφράζεται αμέσως μετά από το Σολωμό, καθώς μάλιστα η απο-θέωση αυτού του βιώματος ακυρώνει σχεδόν τον ποιητικό λόγο, αφού μάλιστα το ίδιο ο θείο «διαβάζει» το νου του ήρωα: «Όμως αυτοί είναι θεοί, και κατοικούν απ' όπου / Βλέπουνε μες στη άβυσσο και στην καρδιά του ανθρώπου, / Κι ένιωθα πως μου διάβαζε καλύτερα το νου μου / Πάρεξ αν ήθελε της πω με θλίψη του χειλού μου: / 'Κοίτα με μες στα σωθικά, που φύτρωσαν οι πόνοι'» (ό.π.:203).

*

Ήρθε η ώρα να εξετάσουμε τους «Στοχασμούς του ποιητή» που αφορούν στους «Ελεύθερους πολιορκημένους» και τούτο γιατί μας οδηγούν στην καρδιά των θεωρητικών απόψεων του Σολωμού για το έργο τέχνης, σε μια εποχή μάλιστα που χαρακτηρίζεται από έντονους σχετικούς προβληματισμούς και, όπως ήδη είπαμε, ο ποιητής έρχεται σε στενότερη επαφή με τη γερμανική σκέψη και ειδικότερα εκείνη του Χέγκελ. Από τους «στοχασμούς», έτσι όπως δίνονται στα *Άπαντα* του Σολωμού, αλλά και έτσι όπως τα εξέδωσαν και σχολίασαν οι Αλεξίου και Ανδρουλιδάκης -αλλά ασχολήθηκαν και άλλοι, όπως ο Βάρναλης ή ο Βελουδής-, φαίνεται καθαρά ότι στη σκέψη του ποιητή πρυτανεύουν τα ιδεοκρατικά μοντέλα για την «ενότητα» του έργου και τελικό θρίαμβο του Έργου. Τούτο μπορεί να είναι αποτέλεσμα περίπλοκων διαδικασιών και διαβαθμίσεων όπου τα θέματα του εκφραστικού υλικού, των ιδεών, των αισθητικών απαιτήσεων και της ηθικής μεταρσίωσης συνιστούν τα στοιχεία μιας μοναδικής και σπάνιας δημιουργικής ανέλιξης: «από το Θεό, στο Θεό».

Στο θεωρητικό επίπεδο τα προστακτικά παραγγέλματα του ποιητή είναι γνωστά: «Εφάρμοσε», «σκέψου», «πρέπει», κ.τλ. Έχει επίσης σημασία η αναζήτηση του «καθ' εαυτό» και εκείνου που ολοκληρώνεται μέσα στην «ιδέα»: «Όλο το ποίημα ας εκφράζει το νόημα σαν ένας κόσμος καθ' εαυτόν, μαθηματικά διαβαθμισμένος, πλούσιος και βαθύς. [...] Όσοι δοκίμασαν να το κάμουν σκόπιμα [...] το έκαμαν έξω από την ιδέα [...]» (1999:25). Στο επίπεδο όμως της εφαρμογής έχει σημασία να ακολουθηθούν «αναβαθμοί»: «κοίταξε να καθορίσεις με αναβαθμούς σαν μια κλίμακα δυσκολιών» (ό.π.: 35), σημειώνει ο ποιητής· αλλά και τούτο: «Ανάγκη, στο ποίημα του Χρέους, να παραταθεί η μακρά και φοβερή αγωνία της δυστυχίας και των πόνων, ώστε μέσα από αυτά να παρουσιαστεί άθικτος και άγιος ο δανοητικός παράδεισος» (ό.π.: 27).

Φυσικά στο επίπεδο της δημιουργίας του ποιήματος οι αισθητικές προστακτικές και άλλα συναφή προτάγματα δεν είναι εύκολο να μουν σε εφαρμογή και συχνά

οδηγούν σε περίεργες εντάσεις, ακαταστάλακτες λύσεις και αντιφατικές φόρμουλες. Για τούτο ίσως μιλά τόσο εύγλωττα η αποσπασματική τους γλώσσα και, εκεί που οι σχετικές εντάσεις μεγαλώνουν, αναπόφευκτα, φτάνουμε στην τρεμολογία.

Αν εξετάσουμε τώρα προσεκτικότερα τα τρία σχεδιάσματα των «Πολιορκημένων» θα διαπιστώσουμε ότι στο πρώτο πολύ μικρό σχεδιάσμα δεν θα συναντήσουμε κάποια συγκεκριμένη τρεμολογία, αφού ο ποιητής μάλλον φροντίζει να θέσει κάποιο ευρύτερο και, θα λέγαμε, «σταθερότερο» πλαίσιο. Έχει όμως σημασία να παρατηρήσουμε ότι ο ποιητής αρχίζει με κάτι σαν ιδιόμορφα ισχυρή τρεμολογία και μάλιστα με τις πρώτες σκέψεις του για το ποίημα, όπου υποδεικνύεται ο τόπος μιας κατεξοχήν τρεμολογίας: «Τότες εταραχήκανε τα σωθικά μου και έλεγα πως ήρθε η ώρα να ξεψυχήσω· κι ευρέθηκα σε σκοτεινό τόπο και βροντερό, που εσκριτούσε σαν κλωνί στάρι στο μύλο που αλέθει ογλήγορα, ωσάν το χόγλο στο νερό που αναβράζει» (ό.π.: 211).

Φυσιολογικά λοιπόν στο δεύτερο σχεδιάσμα θα συναντήσουμε μια πιο έντονη τρεμολογία. Παρεμπιπτόντως, σύμφωνα με τον Αλεξίου, το δεύτερο σχεδιάσμα συμπίπτει μάλλον με την εποχή που ο Σολωμός έγραφε τους «στοχασμούς» του (ό.π.: 13). Σίγουρα αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Για τούτο ίσως στο δεύτερο σχεδιάσμα συναντούμε έναν από τους πιο διάσημους ποιητικούς στίχους «Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της» και περιγράφει με τον πιο παραστατικό τρόπο την άμεση και ακριβή αναφορά εις εαυτόν, όπου η ψυχή ρυθμίζει τα της ψυχής ταυτοτικά, με αναφορά στον ίδιο της τον εαυτό, αφού μόνο αυτή είναι σε θέση να «ξεχάσει» τον εαυτό της. Τούτη όμως η τελική πράξη δεν μπορεί να επιτελεστεί παρά και αφού έχει προηγηθεί μια σημαντική στιγμή οδυνηρής αγαλίαςης: ένα τρεμούλιαμα.

Πέραν αυτού του ιστορικού στίχου που είναι απόρροια μια ολόκληρης διαδικασίας τρεμάματος στο ποίημα, σαν να είναι όλο μια μεμβράνη που πάλλεται, διαβάζουμε αλλού: «Και τα νησάκια ολόγυρα παρακαλούν και τρέμουν», ή «Η αγκάλη μ' έτρεμ' ανοιχτή κατά τα γόνατά μου», ή ακόμη: «Για κοίτα κει χάσμα σεισμού βαθιά στον τοίχο πέρα,/ Και βγαίνουν άνθια πλουμιστά και τρέμουν στον αέρα» -ο τελευταίος ένας από τους πιο γνωστούς του ποιητή.

Τι γίνεται όμως με το τρίτο σχεδιάσμα; Εκεί, παράδοξα, δεν υπάρχει καμιά σαφής αναφορά σε τρεμούλιασμα. Πιστεύουμε ότι ο ποιητής έχει μετατεθεί ελάχιστα -αλλά αρκετά-, προς ένα πιο προωθημένο χώρο, προς τα άνω, πολύ πιο κοντά στην πραγματοποίηση της Ιδέας και του Ιδανικού, κάτι που με τόσο πάθος δήλωνε στους «στοχασμούς» του για το ποίημα και καθώς προσπαθεί ίσως να πριμοδοτήσει στην ποίησή του μοντέλα πολύ πιο αποφασιστικά, ολοκληρωμένα

και αισθητικά πιο «φτασμένα». Είναι ενδιαφέρον εδώ να αναφέρουμε ότι σχετικά με τα τρία σχεδιάσματα είχαμε διαπιστώσει κάτι αντίστοιχο όταν σε άλλο κείμενό μας ποσπαθούσαμε να εξετάσουμε τη λειτουργικότητα των δακρύων στη ποίηση του Σολωμού. Εκεί διαπιστώσαμε ακριβώς το ίδιο, ότι δηλαδή τα δάκρυα αφθονούν στο δεύτερο σχεδιάσμα των «Πολιορκημένων», αλλά απουσιάζουν από το τρίτο σχεδιάσμα (Τσιανίκας, 2007).

Μέσα σε μια τέτοια λογική, ο «Πόρφυρας», φυσιολογικά, αν και οι εντάσεις του ποιήματος είναι τρομερές, δεν έχει τρεμούλιασμα, ούτε φόβο νιώθει, ούτε καμιά αμφιταλάντευση, αφού ο ήρωας με τόση ευκολία αναρριχάται στο απόλυτο, στο βίωμα της ίδιας της Ιδέας. Λέμε σχετικά «εύκολα», και ίσως λίγο βεβιασμένα, καθώς κατακτά την έχατη αναβαθμίδα, την πλήρη ταύτιση του ίδιου με το ίδιο, σαν σε καταϊγισμό φωτός: «Πριν πάψ' η μεγαλόψυχη πνοή χαρά γεμίζει / Άστραψε φως κι εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του» (ό.π.: 255).

Δεν είναι μόνον αυτό: εδώ, όσο πουθενά αλλού, γίνεται μια προσπάθεια με ολοκληρωτική υπέρβαση, στον απόλυτο χώρο του πνεύματος, όπου φύση, ψυχή και σώμα συμπράττουν: «Φύση, χαμόγελ' άστραψες κι εγίνηκες δική του·» (ό.π.:254), «Κι ευθύς ξυπνά στ' ελεύθερο γυμνό κορμί π' αστράφτει» (ό.π.:255), «Πριν πάψ' η μεγαλόψυχη πνοή χαρά γεμίζει» (ό.π.). Για να γυρίσουμε στον «Κρητικό» -και να κάνουμε τις σχετικές συγκρίσεις-, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον «Κρητικό». Εκεί είναι τέτοιο το πλαίσιο και κάποια αβεβαιότητα του ποιητή που το «πνεύμα» αδυνατεί να συγκεραστεί στο φυσικό, σωματικό και ψυχικό επίπεδο, για τούτο, στο τέλος του ποιήματος, ο ήρωας βλέπει ως μόνη διέξοδο τον αποχωρισμό ψυχής-σώματος και φυσικά όλα καταλήγουν ατελέσφορα:

Μ' άδραχεν όλη τη ψυχή, και νάμπη δεν ημπόρει
 Ο ουρανός, κι η θάλασσα, κι η ακρογιαλιά, κι η κόρη·
 Με άδραχνε, και μ'έκανε συχνά ν' αναζητήσω
 Τη σάρκα μου να χωρισθώ για να ον ακολουθήσω.
 Έπαψε τέλος κι άδειασεν η φύσις κι η ψυχή μου (ό.π.: 206)

Η διαφορά ανάμεσα στα δυο έργα, που τα χωρίζει πιθανώς κάτι περισσότερο από μια δεκαετία, είναι εμφανής, καθώς επίσης και οι αισθητικές και άλλες μετατοπίσεις του Σολωμού προς την περιοχή των αισθητικών προστακτικών. Έτσι δεν θα ήταν άστοχο να παρατηρήσει κάποιος ότι καθώς τώρα ο ποιητής ανοίγει τα πανιά του για να εκφράσει το Όλο, μια καθολική πραγμάτωση του «πνεύματος», ο ήρωάς του

στον «Πόρφυρα» δεν είναι αγωνιστής του '21, ούτε καν Έλληνας – πράμα που δεν έχει πια καμιά ιδιαίτερη σημασία στο επίπεδο της Ιδέας, στην οποία αποφασίζει να ανεβάσει την ποίησή του ο Σολωμός.

Τούτο επίσης αναβαθμίζει τα πάντα στη σφαίρα του πνεύματος, το αποκορύφωμα κάθε φιλοσοφικής, αισθητικής και θρησκευτικής τελείωσης στο Χέγκελ, και, σύμφωνα με το Σολωμο, ως τέτοιο, ίσως δεν μπόρεσε να εκφραστεί μέσω της τέχνης ακόμη: είναι το γνωστό τρίτο «μιχτό» είδος του Σολωμού.

Δεν μπόρεσε φυσικά ο ίδιος να δημιουργήσει αυτό το «τρίτο» είδος, γιατί, στην πράξη, ο χώρος της τέχνης είναι ο ενδιάμεσος χώρος, των παθών και παθημάτων, εκεί που «τρέμει» η γλώσσα και τα αισθήματα. Ο Χέγκελ τοποθέτησε την τέχνη στο διαμεσολαβητικό χώρο αλλά δεν την ανεβάζει στο χώρο του απόλυτου, όπως είχε πράξει π.χ., ο Σέλιγκ. Η τέχνη δε μπορεί να προσεγγίσει το απόλυτο μέσω της διαίσθησης, αλλά μόνον η θρησκεία (μέσω της αναπαράστασης) και κυρίως η φιλοσοφία (μέσω της σκέψης και των εννοιών) μπορούν να αποκαλύψουν το απόλυτο. Από τη άποψη αυτή δε είναι τυχαίο ότι η τέχνη του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα δεν έκαναν τίποτε άλλο από του να εμβαθύνουν όλο και πιο πολύ τον ενδιάμεσο χώρο του πάθους, του φόβου και του τρόμου, οδηγώντας το ρομαντισμό στην αποθέωσή του.

Εξάλλου και ο ίδιος ο Χέγκελ στο θεμελιώδες έργο του *Αισθητική* σημειώνει σχετικά ως προς τη λειτουργικότητα της τέχνης, στο υποκεφάλαιο του έργου του: «Το ξύπνημα της ψυχής»: «Γενικά, σκοπός της τέχνης είναι να καταστήσει επικοινωνήσιμο στη διαίσθηση αυτό που υπάρχει στο ανθρώπινο πνεύμα, την αλήθεια που κρατά ο άνθρωπος μέσα στο πνεύμα του, αυτό που αναδύει το στήθος και συγκινεί το πνεύμα. [...] Είναι δυνατόν με την αναπαράσταση, να κυριευθούμε τόσο δυνατά, να ταρακουνηθούμε και να αναστατωθούμε όσο και με την πρόσληψη. Όλα τα πάθη, αγάπη, χαρά, θυμός, μίσος, λύπηση, αγωνία, φόβος, σεβασμός και θαυμασμός, αισθήματα τιμής, αγάπη για τη δόξα, κ.τλ., μπορούν να αναστατώσουν τη ψυχή μας κάτω από την επίδραση της αναπαράστασης που μας προσφέρει η τέχνη» (1979: Α, 42). Στο σχετικό υποκεφάλαιο, αλλά και αλλού, δεν λείπουν οι έντονοι περιγραφές των αποτελεσμάτων της τέχνης, η οποία μάλιστα, τονίζει ο ίδιος, επειδή έχει χαρακτήρα «σοφιστικό» (ό.π.:44) μπορεί να αποδώσει το κάθε τι και την κάθε κατάσταση.

Για τούτο ίσως ο ίδιος την τοποθετεί σε δεύτερη μοίρα και λίγο πιο κάτω από τους διαυγείς ουραμούς της φιλοσοφικής σκέψης, στο μεταβατικό μεσοστράτι που οδηγεί στο Άλλο. Τούτη η ευάλωτη περιοχή δεν είναι βέβαια αποκλειστικό προνόμιο της τέχνης. Και η ίδια η φιλοσοφική ενατένιση μπορεί να σταθεί για λίγο εκεί, στο

δρόμο των αναβαθμών προς το καθολικό πνεύμα. Το είδαμε αυτό όταν πιο πάνω μιλήσαμε για την αυτοσυνειδησία και τις έννοιες *en soi, pour soi, à même soi, auprès de soi, chez soi, hors de soi* κ.τλ.

Στο Χέγκελ το φιλοσοφικό πρόσταγμα «*ad astra*» δεν του επιτρέπει όμως να αργοπορήσει σε αυτή τη «σκοτεινή» περιοχή του ενδιαμέσου ούτε στην ίδια την προσωπική του ζωή. Τον Αύγουστο του 1812 έχασε την μόλις ενός μηνός κόρη του και παρόλη την οδύνη του ανακοινώνει σε φίλο του το γεγονός χωρίς ούτε υποψία θλίψης· αντίθετα του ανακοινώνει τη χαρά της γέννησής της, τόσο ζωντανή ακόμη στη μνήμη του (Houlgate, 1998:6). Αυτή τη στάση θα κρατήσει και σε άλλες περιπτώσεις θανάτου. Είναι το φιλοσοφικό πρόταγμα που πάνω απ' όλα ορίζει την πορεία αποφασίζει περί του πρακτέου.

ΚΑΒΑΦΗΣ¹

Ο Καβάφης φαίνεται ότι από πολύ πήρε τις αποφάσεις του περί του χώρου της τέχνης και τις ευρύτερες λειτουργίες της και συνειδητά και με «φιλοσοφική» διαύγεια την τοποθέτησε στο «ενδιάμεσο», στο μεσοστράτι που αφήνει ανοιχτές επιλογές, πολύπλοκες ψυχικές αντιδράσεις, ποικιλία φωνών, διαθλαστικές προοπτικές κ.τλ. Ο ίδιος επιμένει στον ενδιάμεσο χώρο, πιο «υλικό» και με λιγότερες απαιτήσεις στο επίπεδο της ηθικής τελείωσης. Τον ενδιαφέρει περισσότερο η φαντασία και μάλιστα η «ηδονική»: «Η αδυναμία/ μου/ -ή η δύναμις, εάν υποθετή που η καλλιτεχνική εργασία αξίζει – είναι εις το να [[απαρνηθώ]] μη [[απαρνούμαι]]/ δύναμαι ν'απαρνηθώ/ την φιλολογίαν, ή, ορθότερον, την ηδονικήν 'agitation' της φαντασίας» (Ανέκδοτα, 1983:23).

Τούτη η γαλλική λέξη «*agitation*» αποδίδει με τον πιο παραστατικό τρόπο τις αισθητικές και ψυχο-σαρκικές «δονήσεις» του Καβάφη, στα όρια μιας συγκίνησης που μπορεί να είναι ερωτική με σχεδόν «θρησκευτική» κατάνυξη, όπως στον Άγιο Αυγουστίνο «δονείται» η ψυχή όταν ακούει θρησκευτικούς ψαλμούς: «αισθάνομαι ότι όταν τα άγια λόγια ψάλλονται, συγκινούν περισσότερο το πνεύμα μας [...] και ότι ανάμεσα σ' αυτά και τη μουσική υπάρχει μια μυστική συγγένεια που δονεί την ψυχή μου, άγνωστο πώς» (1997, Β':128). Η φαντασία στον Καβάφη, με τρόπο βέβαια διαφορετικό, μπαίνει στο χώρο που δονείται, διασαλεύεται, παραδέρνεται και ταράσσεται και σχεδόν σφαδάζει κάτω από τις πιέσεις που δέχεται και τις επιζητεί ταυτοχρόνως. Το ενδιαφέρον με το παραπάνω λόγο του Καβάφη -κάτι που κάνει το χωρίο πολύ πιο εντασιακό- είναι η αμφιβολογία του ποιητή, καθώς

φαίνεται να δοκιμάζεται ανάμεσα στο καταφατικό «να απαρνηθώ» – «δεν απαρνούμαι».

Και κάτω από το οριακό αυτό σημάδι έθεσε το λόγο του ο ίδιος, ιδίως στα ποιητικά του ξεκινήματα, κάτι που θα μετριάσει αργότερα, καθώς ο ποιητής ωριμάζει. Έτσι, στο ποιημά του «La jeunesse blanche» (1895), η νεότητα χαρακτηρίζεται ακριβώς από μια *frivolité* εύθραυστη και σχεδόν τρεμουλιαστή: «Όλο εξαντλείται, όλο αγαπάει / και λιώνει και λειγοθυμά εις τους ορίζοντας τους άσπρους» (ό.π.: 72). Στο «Πριάμου νυκτοπορία» (1893), η πόλη της Τροίας συγκλονίζεται: «Άλγος εν τη Ιλίω κ' οιωγή./ Η γη / της Τροίας εν απελπισμώ πικρώ και δέει / τον μέγαν Έκτορα τον Πριαμίδην κλαίει» (ό.π.:62).

Και σε μια τέτοιου είδους ποιητική ένταση δεν είναι καθόλου περίεργο που στην αρχή της ποιητικής του καριέρας ο Καβάφης γράφει τόσο πολύ για την «ψυχή» και τις εντάσεις που την πολιορκούν και τη συνταράσσουν. Έτσι «Στο σπίτι της ψυχής», γραμμένο το 1894, κάτω από την επίδραση του γαλλικού συμβολισμού γράφει μεταξύ άλλων: «μέσα στο σπίτι της Ψυχής γυρίζουνε τα Πάθη -/ ωραίες γυναίκες στα μεταξωτά / [...] χορεύουνε και πίνουν με τα μαλιά λυτά.» (1994: 69), ενώ απ' έξω οι Αρετές γυρίζουν «γλωμές», «κακοεντυμένες», «σιωπηλές», «συλλογισμένες». Οι στίχοι αυτοί γίνονται ακόμη πιο «ζωντανοί» και «σωματικοί», καθώς οι λέξεις «ψυχή» και «πάθη» γράφονται με αρχικά κεφαλαία.

Το ίδιο θέμα τον απασχολεί στο ποίημα «Σύγχυσις» (1896) καθώς η ψυχή δεν είναι σε θέση να ευθυγραμμιστεί με την έξω ζωή: «Είν' η ψυχή μου εν τω μέσω της νυκτός / συγκεχυμένη και παράλυτος. Εκτός, / εκτός αυτής γίνεται η ζωή» (ό.π.:75). Η «σύγχυσις» αυτή γίνεται ακόμη εντονότερη καθώς και ο ίδιος ο ποιητής αισθάνεται τότε ένα με την ψυχή αυτή και τότε συνοδοιπόρος της: «Και περιμένω, φθειρώμαι, και ανιά / κ' εγώ εντός της ή μαζί της». Η ψυχή είναι κάτι το διαφορετικό από το ίδιο το άτομο και στο ποίημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Τρόμος». Εδώ το υποκείμενο παρακαλεί το Χριστό να κρατήσει μακριά τους πειρασμούς από την ψυχή: «Τρέμω σαν αισθανθώ το βράδυ / σαν νοιώσω που μες στο βαθύ σκοτάδι / επάνω μου είναι μάτια καρφωμένα.../ Κρύψε με από την όρασί των Δέσποτά μου. / [...] μην τύχη και μες στην ψυχή μου φέρουν / καμμιά φρικώδη ανάμνησι απ' τα κρυφά που ξέρουν» (ό.π.:68).

Αλλά, αν και σε μικρότερο βαθμό, η τρεμολογία περνά και στην «ώριμη» ποίηση του Καβάφη. Στο «Η ψυχές των γερόντων» γίνεται λόγος για το τρεμούλιασμα των ψυχών, χαμένες μέσα στην αντίφαση, τη σαστιμάρα, σε συνεχές και ατελέσφορο

τρεμούλιασμα: «Τι θλιβερές που είναι η πτωχές / και πώς βαρύνονται την ζωή τη άθλια που τραβούνε. / Πώς τρέμουν μην την χάσουνε και πώς την αγαπούνε / η σαστισμένες κι αντιφατικές» (ό.π.: Α: 100). Το ίδιο πράγμα, αν και με διαφορετική ένταση διαβάζουμε στο «Τα βήματα» («Τρέμουν οι σπιτικοί μικροί θεοί», ό.π.:38), στο «Η αρρώστια του Κλείτου», (ό.π.:Β 49), στο «Ηγεμών», (ό.π.:Β 68), στο «Εις τα περίχωρα της Αντιοχίας», (ό.π.:93), και αλλού.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό ποίημα του Καβάφη είναι το γνωστό, «Θυμίσου σώμα», ποίημα κατεξοχήν τρεμολογίας. Ίσως η υπερτονισμένη τρεμολογία συμβαίνει γιατί ακριβώς στη διαδικασία της ανάμνησης συμμετέχει το σώμα: «Σώμα θυμίσου», προστάζει ο ποιητής. Και όμως με κάπως «εριστικό» πνεύμα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το σχετικό σώμα είναι σχεδόν «ψυχικό», και τούτο ενισχύεται από τη χρήση του ρήματος «θυμίσου» ως επίκληση «θυμού». Η σχετική επίκληση εδώ «ανεβάζει τους τόνους» σχεδόν στο επίπεδο της προστακτικής του καθηκοντος του Σολωμού, αν και με ριζικά διαφορετική επιταγή: ούτως ή άλλως, κάθε καθηκοντολογία προτρέπει σε ηθικοπνευματικές ανατάσεις. Γενικότερα βέβαια, και στο βαθμό που ο τρόπος του Καβάφη είναι συνήθως «ειρωνικός», εύκολα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι υπερβολικά έντονες «σωματικές» προστακτικές υποθάλπουν αντίστοιχα έντονες ψυχικές. Εκεί, στον απροσδιόριστο χώρο του ενδιάμεσου, το αισθητικό αποτέλεσμα δεν μπορεί παρά να προκαλεί μετριασμένη ή υπερβολική τρεμολογία.

Τέλος, το ποίημα που θα συγκρατήσει την προσοχή μας εδώ είναι ο «Συμεών». Στο σχετικό ποίημα όλα αρχίζουν με μια συζήτηση για την αισθητική αξία της ποίησης, καθώς διαλέγονται δυο νέοι φίλοι: «Τα ξέρω ναι τα νέα ποιήματά του·» (1994: 116). Ο ένας από αυτούς όμως είχε ήδη έρθει αντιμέτωπος με ένα παράδοξο φαινόμενο, καθώς υπήρξε μάρτυς ενός περιέργου θεάματος: μεγάλος αριθμός χριστιανών βρισκόταν με κατάνυξη μπροστά στο στύλο του Συμεών, όπου ο ίδιος ήταν σκαλωμένος για τριάντα ολόκληρα χρόνια «αυτού εμπρός εις τον Θεό». Η εντυπώσεις του θα είναι καταλυτικές:

Χώθηκα ανάμεσα στους χριστιανούς
που σιωπηλοί προσεύχονταν και λάτρευαν,
και προσκυνούσαν· πλην μη όντας Χριστιανός
την ψυχικήν γαλήνην των δεν είχα·
κ'έτρεμα ολόκληρος και υπόφερνα·
κ'έφριττα, και ταραττομουν, και παθαινόμουν (ό.π).

Η αντίδραση του είναι δυνατό σωματικό σοκ (το τονίζουν με τόση έμφαση τα ρήματα) για κάτι που αδυνατεί να συλλάβει και ούτε μπορεί να ισορροπήσει μέσα στη σκέψη του, γιατί δεν είναι καθόλου προετοιμασμένος για κάτι τέτοιο. Η σχετική τρεμολογία γίνεται ακόμη περισσότερο αισθητή από την αντιπαράθεση δυο «ασύμμετρων» γεγονότων: της «διαλεκτικής» ομορφιάς από τη μια και της τυφλής πίστης από την άλλη. Στο τέλος θα επιστρέψουμε στην πρώτη («εγώ τον παραδέχομαι τον Λάμονα / για πρώτο της Συρίας ποιητή», ό.π.: 117), αλλά ο ψυχικός κλονισμός του υποκειμένου είναι τέτοιος που μάλλον θα οδηγήσει το νεαρό συνομιλητή στο δεύτερο.

ΚΪΡΚΕΓΚΩΡ

Μετά φόβου και τρόμου την εαυτών σωτηρίαν
καταργάζεσθαι (Προς Φιλλιπησίους, Β,12)

Τούτη η φοβερή ένταση αισθητικής και πίστης φέρνει στο προσκήνιο το γνωστό έργο του Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*. Δεν υπάρχει λόγος να αναζητήσει κάποιος σχέσεις ανάμεσα στον Αλεξανδρινό και το δανό φιλόσοφο. Είναι όμως μια ευκαιρία να σχολιάσουμε το έργο του φιλοσόφου όχι μόνο γιατί ο τίτλος του είναι προκλητικός όσο γιατί στο έργο αυτό θέτει ο Κίρκεγκωρ το θέμα της πίστης. Πριν περάσουμε όμως σε αυτό θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η θρησκευτική και ειδικότερα η χριστιανική τρεμολογία προσδίδουν μια ιδιαίτερη ένταση στο υποκείμενο που υφίσταται ένα τόσο φοβερό μεταφυσικό βάρος. Αν εξετάσει κάποιος τι συμβαίνει στους αρχαίους, π.χ., σε σχέση με αυτό που υφίστανται οι ψυχές μετά την προέλαση του χριστιανισμού θα μπορούσε να διαπιστώσει κάποιες σημαντικές διαφορές. Στον Ομηρο τρέμουν τα βουνά, στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, κυρίως στην «Κόλαση», η τρεμολογία μεταδίδει το φοβερό ρίγος που διαπερνά τα πάντα και φυσικά τον άνθρωπο. Καθώς ο Δάντης, τη Μεγάλη Παρασκευή, 8 Απριλίου 1300, χαμένος σε σκοτεινό δάσος, κυριεύεται από τρόμο: «εκεί που πια ξετέλευε η λαγκάδα, / που μου 'χε σφίξει την καρδιά με τρόμο» (Δάντης, 1962: 1). Σώζεται τελικά από το Βιργίλιο και ξεκινούν μαζί το φοβερό ταξίδι για τον παράδεισο, όπου η τρεμολογία «λύνει» συχνά τα πόδια, την ψυχή, αλλά και τον αέρα «ο αέρας τρέμει» αρκετές φορές. Π.χ., στο «Τέταρτο τραγούδι»: «Εδώ, κατά που μπόρουν πια ν'ακούσω, / δεν έκλαιγαν, μον'τόσο αναστενάζαν / που το αιώνιο αγέρι το 'καναν να τρέμει», ή «σε άλλο δρομί ο σοφός με πάει

μπροστάρης, / απ' τον πραγμό και τρέμουλο αγέρα· / και βγαίνω όπου δε φέγγει φως κανένα» (Δάντης, 1962: 17 και 20). Όμως εδώ συγκρατούμε το τέλος από το «πέμπτο τραγούδι», εκεί που υποφέρουν όσοι αμάρτησαν σαρκικά. Μας κάνει εντύπωση ο τρόπος με τον οποίο η ωραιότατη Φρανσουάζ ντε Ρίμινι (Φραγκέσκα, στη μετάφραση του Καζαντζάκη) αφηγείται πώς αμάρτησε σαρκικά με τον Πολ Παλτέστα (ανδρόδερφός της), καθώς διαβάζουν ερωτικές ιστορίες από το άσεμνο γαλλικό βιβλίο, *Γαλεότο*, για τις έρωτες του Λανσελότου και της Γινέβρας:

[...] Πολλές βολές μας έσμιζε τα μάτια
το διάβασμα και χλώμιασε η θωριά μας,
μα ένα μονάχα νίκησέ μας· όντας
διαβάσαμε το ποθητό της γέλιο
τέτοιος το φίλησε αγαπός, ετούτος
που δε θα χωριστεί ποτέ από μένα
ολότρεμος μου φίλησε το στόμα.
Γελεότος το βιβλίο κι ο γραφιάς του·
Τη μέρα αυτή δεν αναγνώσαμε άλλο» (Δάντης, 1962: 25).

Είναι εδώ που ο έρωτας μπαίνει στην καρδιά των ερωτευμένων με τρόπο: «*la bocca mi baciò tutto tremante*» (Dante, 1973: 6). Εξάλλου όλη η *Θεία Κωμωδία* στενάζει κάτω από το βάρος του χριστιανικού «τρόμου», έτσι αρχίζει και έτσι λοκληρώνεται το τρομερό ταξίδι του ποιητή. Διαβάζουμε στην αρχή: «Μα ως έφτανα στα μπρόσποδα ενός λόφου, / εκεί που πια ξετέλευε η λαγκάδα, / που μου 'χε σφίξει την καρδιά με τρόμο, / ψηλαγναντεύω [...]» (ό.π.: 1). μια πράξη τόσο ωραία δοσμένη από το Δάντη -και με τόσο ηδονικές λεπτομέρειες- γέρνει ξαφνικά προς τη μεριά της «αμαρτίας». Είναι αυτό το φοβερό ρίγος που συγκλονίζει τον ευρωπαϊό άνθρωπο, το *homo tremulus*, που αργότερα, όπως είδαμε με τον Ζαν Πολ στην αρχή αυτής της εργασίας, θα χαρακτηριστεί και ως «ρομαντικός».

Είναι τρεμο-καταλυτική η παρέμβαση του Χριστιανισμού και αυτό μας οδηγεί πάλι στο σημαντικό *Φόβος και Τρόμος* του Κίρκεγκωρ. Γραμμένο το 1843, αποτελεί ένα από τα πιο απόκρυφα του συγγραφέα, καθώς οικογενειακά δράματα και το δράμα του αποχωρισμού του από την αγαπημένη του Ρεγγίνα περνούν αινιγματικά μέσα στο κείμενο. Ο Ronald Green για να εξηγήσει πώς μπορεί να λειτουργήσει η πολυεπίπεδη αποκρυπτογράφηση των νοημάτων του κειμένου καταφεύγει στη χρήση της μεταφοράς της εμφάνισης της φωτογραφίας, καθώς

μέσα από τη χημική αντίδραση ειδικού υγρού στο ποίο βυθίζεται το φωτογραφικό χαρτί, αρχίζουν να αναδύονται τρεμουλιαστά οι διάφορες εικόνες (Green, 1998: 258).

Το κείμενο του Κίρκεγκωρ βασίζεται στην Βιβλική ιστορία της θυσίας του Αβραάμ, όπου ο φιλόσοφος προσπαθεί να φωτίσει και εξιλεώσει τη συμπεριφορά του Αβραάμ γιατί είναι ολόψυχα και δια βίου προσηλωμένος στην πίστη του για το Θεό. Και η πίστη δεν κατανοείται ούτε λογικά ούτε φιλοσοφικά. Αυτό που συμβαίνει σε τέτοιου είδους οριακά μεγέθη είναι η «συγκοπή της τελεολογικής ηθικής» και αφήνουμε την ίδια την πίστη να ενεργεί, κάτω από το βάρος του φόβου και του τρόμου. Σημειώνει ο ίδιος στο *Ημερολόγιό* του: «Επομένως η πίστη είναι ελπίδα ζωής, αλλά, ας το σημειώσουμε, χάρη στο παράλογο και όχι χάρη στη ανθρώπινη κατανόηση, αλλιώς πρόκειται για φρόνηση και όχι για πίστη. Πίστη λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί αυτό που οι Έλληνες αποκαλούσαν ιερή τρέλα. Αυτή δεν είναι μια φρόνιμη παρατήρηση αλλά είναι μια σκέψη που μπορεί να αναπτυχθεί περεταίρω» (1953: 10).

Έτσι ο ίδιος παίρνει τις αποστάσεις του από τον τότε δεσπόζοντα χεγκελιανισμό. Ο Αβραάμ δεν ρωτά, αλλά πιστεύει και πράττει μόνο -και πιστεύει μέχρι τέλους και πεισματικά-, βυθισμένος στην πιο αινιγματική σιωπή, ενώ πορεύεται για το φοβερό βουνό όπου θα πρέπει να θυσιάσει το γυιο του.

Διαβάζει κανείς το σχετικό κομμάτι στη *Βίβλο* (Γένεσις, κεφ. ΚΒ), κάπου τρακόσιες μόνο λέξεις για τη «θυσία του Αβραάμ» και με έκπληξη διαπιστώνει ότι ο Αβραάμ δε δοκιμάζεται από κανένα συναίσθημα καθόλη τη διάρκεια της τραγωδίας: «και εξέτεινεν Αβραάμ την χείρα αυτού λαβείν την μάχαιραν και σφάζει τον υιόν αυτού»: έτσι απλά. Τούτη η απροσδόκητη έλλειψη κάθε ρίγους, κάθε τρεμουλιάσματος και αμφιταλάντευσης κάνει το δανό φιλόσοφο να σταθεί τόσο πολύ στο περιστατικό και να τιλοφορήσει το φιλοσοφικό του δοκίμιο με εκείνο ακριβώς που λείπει τόσο πολύ από το βιβλικό κείμενο: *Φόβος και τρόμος*. Ο Κίρκεγκωρ βασανίζεται πολύ πάνω σε τούτη την κόψη της αφήγησης και μόνος του σκηνοθετεί το ακόλουθο σενάριο: Πατέρας και γυιος για τρεις μέρες περπατούν αμίλητοι, ανεβαίνουν το φοβερό βουνό και ο Ισαάκ δεν μπορεί να κατανοήσει τον πατέρα του. Ο πατέρας του για να δώσει κάποιο νόημα στα πράγματα απομακρύνεται λίγο και «όταν ο Ισαάκ είδε ξανά το πρόσωπο του Αβραάμ η όψη του είναι αλλαγμένη, η ματιά του άγρια, το κόψιμο του προσώπου του τρομακτικό». Αρπάζει το γυιο του από το λαιμό, τον ρίχνει κάτω, τραβά το μαχαίρι του και του λέει: «Ανόητο παιδί ποιος σου είπε ότι είμαι ο πατέρας σου; Είμαι ένας

ειδωλόατρης. Ποιος σου είπε ότι αυτό είναι το θέλημα του Θεού; Όχι, είναι δική μου επιθυμία». Με αυτό το κόλπο το παιδί «τρέμοντας και κλαίγοντας με αναφιλητά» ζητά από το Θεό να γίνει πατέρας του. Αυτό επεδίωκε και ο Αβραάμ και τώρα μέσα του νιώθει ευτυχής γιατί ο γιος του μπορεί να πιστεύει ότι ο πατέρας του είναι ένα τέρας αλλά κερδίζει την πίστη του στο Θεό (σ. 27).

Όλα τούτα συμβαίνουν σε μια εποχή που ο Κίρκεγκωρ συγκλονίζεται από ισχυρά προσωπικά πάθη: θρησκευτικά, ερωτικά και δύσκολες σχέσεις με τον πατέρα του. Έχουν γίνει πολλές υποθέσεις με μεγάλες δόσεις αλήθειας ότι ο ίδιος στη θέση του Ισαάκ βάζει τον ίδιο του τον εαυτό, αλλά υπάχει και το σενάριο ότι στη θέση του Ισαάκ τοποθετεί την αγαπημένη του Ρεγγίνα και τη θυσιάζει. Όλα αυτά προκαλούν μέσα του φόβο και τρόμο και, αν υπάρχει τρόπος να ειπωθούν, αυτό μπορεί να γίνει μέσα από τις κρυπτικές αφηγήσεις που τελικά όμως υποβάλλουν ένα «κατασκοπικό» πλαίσιο σιωπής. Για τούτο και ο συγγραφέας προτίμησε αρχικά το βιβλίο του να κυκλοφορήσει με το ψευδώνυμο «Johannes DE SILENTIO».

Ο Φόβος και ο τρόμος σε θέματα πίστης είναι συναισθήματα «αρχικά», σχεδόν πρωτόγονα και, στην περίπτωση του Αβραάμ, σίγουρα προχριστιανικά. Εκεί στύλωσε τα μάτια του ο Κίρκεγκωρ και μην μπορώντας ίσως να στοιχειωθεθεί μέσα από το φιλοσοφικό λόγο μια «συστηματική» απάντηση, στράφηκε, «απελπισμένα» σχεδόν, στη δύναμη του «λυρικού» λόγου. Το ενδιαφέρον με αυτό τον παθιασμένο δανό είναι ότι δεν περνά τόσο για φιλόσοφος όσο για εστέτ ή μάλλον κάτι ενδιάμεσο, ανάμεσα φιλοσοφικού και λυρικού λόγου. Και τούτο ενισχύεται τόσο ανάγλυφα από την επιλογή του να τοποθετήσει ως υπότιτλο του βιβλίου του *Φόβος και Τρόμος: «a dialectical lyric»*.

Τούτο για τον Κίρκεγκωρ δεν είναι θέμα ενός μόνο επεισοδίου (του Αβραάμ) ή μια πράξη τυχαίας οριακής στιγμής. Είναι διαδικασία ολόκληρης ζωής καθώς οδεύει προς το όρος της δια βίου πίστης. Και αυτή η «πίστη» είναι αρχική, παλαιά και σχεδόν πρωτόγονη, όπως δηλώσαμε πιο πάνω, όχι όπως στην εποχή μας – δηλώνει ο Κίρκεγκωρ- που πολύ εύκολα οι άνθρωποι ποφασίζουν να περάσουν «στο επόμενο», νομίζοντας ότι έχουν ήδη ολοκληρώσει με επιτυχία ένα πρώτο επίπεδο πίστης. Το «επόμενο» δεν υφίσταται για τον ίδιο, γιατί ο καθένας πρέπει να αρχίζει από την αρχή που δεν τελειώνει σχεδόν ποτέ. Πράγμα που μάλλον συνέβαινε σε εκείνους τους παλιότερους βιβλικούς καιρούς. «Τότε» η γεροντική σιλουέτα, καθώς θα προσέγγιζε ο τέλος του βίου της και ενώ θα είχε αγωνιστεί όλη της τη ζωή τον καλό και ανένδοτο αγώνα της πίστης, -εκεί στα τελευταία της- δεν θα έπαυε να

αισθάνεται μέσα της να πάλλεται έντονα «με φόβο και με τρόμο», όπως ακριβώς στα χρόνια της νεότητάς της (ό.π.: 23).

Τη διαβίου πορεία προς την πίστη την επιβεβαιώνει πιο άμεσα ο Κίρκεγκωρτ σε ένα άλλο έργο του, τού 1848: *Training in Christianity* (δημοσιευμένο με το ψευδώνυμο Anti-Climacus): «Κάθε άτομο οφείλει να ζει σε κατάσταση φόβου και τρόμου [...] Φόβος και τρόμος σημαίνει ότι κάποιος βρίσκεται στη διαδικασία του γίνεσθαι, και κάθε άτομο ξεχωριστά αλλά και κάθε ανθρώπινη φυλή επίσης, έχει ή πρέπει να έχει συνείδηση ότι βρίσκεται στη διαδικασία του γίνεσθαι. Τρόμος και φόβος σημαίνει ότι ο Θεός υπάρχει – πράγμα που κανείς άνθρωπος ή υπάρχουσα τάξη τολμά να λησμονήσει έστω για μια στιγμή» (1972: 89).

Ιδιορυθμίες αυτού του δανού εστέτ, βέβαια, που πείθουν ως επιχείρημα του «γίνεσθαι», αλλά αφήνουν πολλά ερωτηματικά για όσους αντιστέκονται «διαλεκτικά» και «λυρικά» στα «ιερά» κείμενα, τις «ιερές» πράξεις ή ακόμη και στην «ύπαρξη» του Θεού. Και κάτι τέτοιο μπορεί να ισχύει με τον Καβάφη. Έτσι, στο «Συμεών» το υποκείμενο για μια στιγμή δοκιμάζεται από το αρχικό εκείνο ρίγος της πίστης που το κυριεύει σαν μια άγνωστη και απόλυτα αδάμαστη δύναμη και συγκλονίζεται από κάτι που δεν μπορεί να ελέγξει, όπως το είδαμε πιο πάνω: «Κ' έτρεμα ολόκληρος και υπόφερνα· / Κ' έφριττα, και ταράττομουν, και παθαινόμουν». Ο ήρωας τρέμει βέβαια σε ένα αρχικό στάδιο και ίσως τούτη η σχεδόν «επιλειπτική» κρίση να τον οδηγήσει ξανά στον «τόπο» της πίστης, όπου και θα μείνει ίσως για πάντα, αλλά προς το παρόν ο Καβάφης δεν θα τον «θυσιάσει» τόσο εύκολα, Ποτέ ο Αλεξανδρινός δεν θα γινόταν τελεσίδικος οπαδός του Αβραάμ. Για τούτο και αμέσως μετά αποδεσμεύει τον ήρωά του από μια τέτοια οριστική πράξη «τρέλας». Με φοβερή διαύγεια και χωρίς θησκευτικό ζήλο ο ήρωας του Καβάφη θα απορρίψει για τώρα τον «τρόμο και το φόβο» και θα επιστρέψει σε αυτό που χαρακτηρίζει έναν ελεύθερο εστέτ: στην αισθητική απόλαυση, στο προσωπικό γούστο και στον κριτικό λυρισμό: «[...]εγώ τον παραδέχομαι τον Λάμονα / για πρώτο της Συρίας ποιητή».

Με τούτο το – τουλάχιστον- διπλό ποιητικό «έμβασμα» επενδύει και σε άλλα ποιήματα του ο Καβάφης, στο «Των Εβραίων», π.χ., αλλά και σε ένα άλλο του 1911, στο «Έρωτος άκουσμα». Και εδώ βιώνουμε από τη μια το τρέμουλο, νιώθοντας από τη φοβερή δύναμη του έρωτα, στην απόλυτα αισθητική του έξαρση – που δύσκολα την αντέχεις, αλλά, από την άλλη, την ευχαρίστηση πιο προσιτών φαντασιακών ή και πραγματικών ερωτικών βιωμάτων, σωστά ιεραρχημένων. Το τρέμουλο μπροστά

στο άγνωστο που ενσκήπτει και συνεπαίρνει πόσο αντίθετο αλήθεια είναι από την απόλυτη ηρεμία αυτών που έχουν «χωνευθεί» μέσα μας και ας ήταν εξίσου ισχυρά. Το θέμα είναι ότι το καβαφικό υποκείμενο μπορεί και οφείλει να τα βιώνει ταυτοχρόνως και με σε αντικρουστή αλληλουχία. Σημειώνουμε εδώ ακόμη μια φορά τις αισθητικές προστακτικές:

Στου δυνατού έρωτος το άκουσμα τρέμε και συγκινήσου
σαν αισθητής. Όμως, ευτυχησμένος,
θυμήσου πόσα η φαντασία σου σ' έπλασεν· αυτά
πρώτα· κ' έπειτα τ' άλλα –πιο μικρά- που στη ζωή σου
επέρασες κι' απόλαυσες, τ' αληθινότερα κι απτά.-
Από τους τέτοιους έρωτας δε ήσουν στερημένος (ό.π.: 107).

Όμως τι άραγε μπορεί να είναι αυτό το «άκουσμα»; Ό,τι και να είναι, στο πλαίσιο της καβαφικής ποίησης, δεν είναι ένας εξωτερικός «θόρυβος» αλλά κάτι το εσωτερικότερο, παθητικότερο και αμετάβατο. Τούτο εκφράζεται ασυνείδητα ίσως από τον Καβάφη, αλλά ανάγλυφα, στη φράση του: «θυμήσου πόσα η φαντασία σου σ' έπλασεν», αντί «θυμίσου πόσα η φαντασία σου έπλασεν».

Και είναι πολύ σημαντικά αυτά τα «ακούσματα» και όχι μόνο για τον Καβάφη. Ο Άγιος Αυγουστίνος δηλώνει ότι επίσης «ταλαντεύεται» σε ακούσματα, ειδικότερα εκείνα της ψαλμωδίας· αλλά πόσο φοβερά και άδικα ταλανίζεται αλήθεια ο ίδιος σαν τον αντιπαραβάλλουμε με τον Αλεξανδρινό: «Ταλαντεύμαι λοιπόν ανάμεσα στον κίνδυνο της ευχαρίστησης και στο στάθμισμα των σωτήριων αποτελεσμάτων της. Και μάλλον κλείνω, χωρίς να εκφέρω πάντως μια γνώμη αμετάκλητη, να εγκρίνω τη συνήθεια να ψέλνουμε στην εκκλησία, ελπίζοντας ότι η τέρψη, η ηδονή της ακοής, εξυψώνει, και ότι μπορεί ν' ανεβάσει ψηλότερα, ως την ευλάβεια, ακόμη και μια αδύναμη ψυχή. Όταν όμως μου συμβαίνει να βρίσκω μεγαλύτερη συγκίνηση στη μελωδία παρά στα λόγια, τότε διαπράττω ένα αμάρτημα που αξίζει την τιμωρία, το ομολογώ, και τότε ακριβώς είναι που θα προτιμούσα να μην ακούω να ψέλνουν» (ό.π.:129-130).

Έστω όμως και με αυτή την μέθοδο αυτοτιμωρίας ο Άγιος Αυγουστίνος «φωτογραφίζει» στο βάθος τον τρόπο του ανάμεσα στο θρησκευτικό παραλήρημα και την ηδονή των «μουσικών ακουσμάτων», που μπορεί να είναι η ποίηση των λέξεων, αυτό που σήμερα αποκαλούμε λογοτεχνία. Στην περίπτωση αυτή η σχετική

αμφιταλάντευση -το «τρέμω» στα ακούσματα-, θα μπορούσε άνετα να αποδώσει τη μετάβαση από ένα πρώτο επίπεδο σε ένα δεύτερο: δηλαδή από την «εξομολόγηση» (που γράφει ο Άγιος) στην «αυτοβιογραφία» (που επιθυμεί ο Αυγουστίνος). Στην πρώτη η διάθεση είναι μεταβατική, αυτό που ο Άγιος Αυγουστίνος θα αποκαλούσε «σωτήρια ψαλμωδία», και στοχεύει στο «Θεό», ενώ στη δεύτερη, την αμετάβατη, αυτό που ο ίδιος θα αποκαλούσε «αμαρτωλή ψαλμωδία», αποσκοπεί στην ευχαρίστηση των ήχων για τους ήχους – χωρίς κανένα εξωτερικό «Θεό». Το ότι αμφιταλαντεύεται τόσο πολύ ο ίδιος το τονίζει στην αβέβαιη φράση του: «χωρίς να εκφέρω πάντα γνώμη αμετάκλητη».

Χρειάστηκαν αλήθεια πολλά χρόνια για να μπορέσουμε να φτάσουμε σε μια άλλη γενιά «άγιων Αυγουστίνων» οι οποίοι θα βυθιστούν σε μια πιο «σπαρακτική» προσέγγιση, όπως, π.χ., με το Σεφέρη: «τη γραμμή / που είναι γυμνή και τρέμει / σαν η ψυχή γίνεται ανέμη / και δέονται οι λυγμοί (...))· ή άλλοτε, χωρίς καμιά απολύτως «αμφιταλάντευση» δηλώσουν την «τρομερή» μύηση στο «ναό» του λόγου, με αυτοβιογραφική σχεδόν έπαρση: «Γενεές μυρτιάς μ' αναγνωρίζουν / από τότε που έτρεμα στο τέμπλο του νερού / άγιος, άγιος, φωνάζοντας» (Ελύτης, 2002: 171).

ΠΗΓΕΣ

- Άγιος Αυγουστίνος, 1997, *Εξομολογήσεις*, Β' (μετ. Φρ. Αμπατζοπούλου), Πατάκης, Αθήνα.
 Βελουδής Γιώργος, 1989, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική. Οι Γερμανικές Πηγές*, Γνώση, Αθήνα.
 Δάντης, 1962, *Η Θεία Κωμωδία* (μετ. Νίκου Καζαντζάκη), Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα.
 Ελύτης Οδυσσέας, 2002, *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα.
 Καβάφης Κωσταντίνος, *Ποιήματα Α'*, Ίκαρος, Αθήνα 1977.
 Καβάφης Κωσταντίνος, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής* (επιμ. Γ. Π. Σαββίδη), Ερμής, Αθήνα 1983.
 Καβάφης Κωσταντίνος 1994, *Τα Ανέκδοτα Ποιήματα*, Ύψιλον, Αθήνα.
 Σολωμός Διονύσιος, 1986, *Απαντα* (Τόμος πρώτος: Ποιήματα), Ίκαρος, Αθήνα.
 Τσιανίκας Μιχάλης, 2003, *Το Όνομα της Αμμοχώστου. Μια Κριτική Προσέγγιση στην Αμμόχωστο Βασιλεύουσα του Κυριάκου Χαράλαμπιδη*, Ίνδικτος, Αθήνα.
 Τσιανίκας Μιχάλης, 2007, «Με λογισμό και δάκρυα», *Greek Research in Australia*. (Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies), Elizabeth Close, Michael Tsiannikas, George Couvalis ed., Flinders University, Adelaide (527-542).
 Dante Alighieri, 1973 (6^η έκδ), *La Divina Commedia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
 D'Hondt Jacques, 1998, *Hegel*, Calmann-Lévy, Paris.
 Green M Ronald 1998, «'Developing' Fear and Trembling», *The Cambridge Companion to Kierkegaard* (Alastair Hannay and Gordon D. Marino, editors), Cambridge University Press, Cambridge.

- Hegel, 1979, *Esthétique*, Flammarion, Paris.
- Hegel, 1997, *Phenomenology of Spirit*, Clarendon Press, Oxford.
- Houlgate Stephen (ed.) 1998, *The Hegel Reader*, Blackwell, Oxford.
- Jean Paul (Frédéric Richter) 1979, *Cours préparatoire d'esthétique* (trad., Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy), L'Age d'Homme, Lausanne.
- Kierkegaard Søren, 1954, *Fear and Trembling and the Sickness Unto Death* (Intro., trans.: Walter Lowrie), Doubleday and Company, New York.
- Kierkegaard Søren, 1972, *Training in Christianity* (translation, introduction and notes by Walter Lowrie), Princeton University Press (3rd printing), Princeton.
- Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J-L., Lang A-M., 1978, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris.
- Schaeffer Jean-Marie, 1983, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemande*, Pens, Paris.
- Wiedmann Franz, 2002, *Χέγκελ* (μετ. Φ. Πρεβεδούρου), Πλέθρον, Αθήνα.

ENDNOTES

- 1 Διαβάζοντας προσεκτικά τα λόγια και τις περιγραφές του ποιητή δεν μπορούμε να πειστούμε απόλυτα για την τρέλα της Μαρίας. Φαίνεται ότι εκεί που πάει να «περάσει» ολοκληρωτικά μέσα στο Άλλο, όπως συμβαίνει με τον «καθρέπτη» που δεν γνωρίζεις πια ότι είναι καθρέπτης, ξαφνικά μας εμφανίζεται με αρκετά λογικές αντιδράσεις όπως έχει συνείδηση του «εδά» και του «εκεί» («Εκείνος βέβαια θα είναι κόσμος καλύτερος», ο.π.: 194). Επίσης βλέποντας τη σκιά της τής απευθύνει το λόγο ξεχωρίζοντας πάλι το «εδά» από το «εκεί» («Εσύ λοιπόν θέλεις να με ακολουθήσεις; Σου εβάρυνη λοιπόν η ζωή εις τούτο τον κόσμο» (ό.π.: 195).
- 2 Αν ψάξει κάποιος προσεκτικά στη μετά τον Κάλβο και Σολωμό ελληνική ποίηση (με εξαίρεση τον Καβάφη, για τον οποίο μιλάμε σε τούτη την εργασία) θα βρει ότι η σχετική τρεμολογία επιβιώνει σε πολλών τους στίχους. Δεν είναι δυνατόν να γίνει ένας τέτοιος απολόγισμός εδώ. Θα μπορούσαμε ίσως να αναφέρουμε ένα ενδεικτικό μόνο παράδειγμα (που μας είναι και οικείο), όπου θέματα ψυχικά και «εθνικά» μας οδηγούν γραμμή στην τρεμολογία. Πρόκειται για την ποίηση του Χαραλαμπίδη (με μεγάλες εκλεκτικές συγγένειες με το Σολωμό και τον Καβάφη) και ειδικότερα τη λυρικά διαλεκτική *Αμμόχωστο Βασιλεύουσα*. Έργο που «τρέμει» σε ενδιάμεσους χώρους (Ιστορία, χώροι, ποίηση, αισθήσεις, όνειρα κ.τλ). Στο ποίημα της συλλογής «Τρέμει ο κορμός», π.χ.: «Τρέμει ο κορμός μες στην καρδιά της ρήγαινας / τρέμουν τα φύλλα μες στα περιστέρια / τρέμει και τ' αγεράκι μες στα χείλη» (1997: 73), αποδίδεται το ιστορικό και αισθητικό αβέβαιο. Η *Αμμόχωστος* του Χαραλαμπίδη προσκαλεί αδιάκοπα το τρεμούλιασμα και τούτο γιατί, όπως καταδείξαμε και αλλού (Τσιανίκας, 2003), είναι η πόλη του ενδιάμεσου και του πουθενά, όλο αυτοεκμηδενίσεις και αυτοδιάλυση, αλλά, άλλοτε, σταθερή στο νου του δημιουργού της: με μια σκληροτράχηλη τρυφερότητα την καλύπτει ο ποιητής της. Τούτο αποδίδουν οι παραπάνω στίχοι και η σχετική τρεμολογία, μέσα από την ποιητική άδεια μπορεί να αποδώσει το ενδιάμεσα ανείπωτο: τρεμούλιασμα παραδοσιακής βεβαιότητας («ρήγαινα»), τρεμούλιασμα φυσικής βεβαιότητας («περιστέρια-φύλλα»), τρεμούλιασμα ποιητικής βεβαιότητας («χείλη»). Τούτη η χαμένη βεβαιότητα περνά αποφασιστικά και πειστικότερα μέσα στους στίχους του ποιήματος «Μαγικό παιχνίδι»:

Τρέμω μη σταματήσουν τα πουλιά
να δένουν τη γραβάτα τους πάνω στα δέντρα.
Τρέμω να σχηματίσω τη φωνή τους
στ' ακουστικό μου, ξάφνω μην τελειώσει.
[...]
Τρέμω λοιπόν, πουλιά και δένδρα και άστρα,
την πόλη μη μου κρύψετε απ' τη θέα (ό.π.:56).

Οι στίχοι δηλώνουν την τρεμολογία του ιστορικού τρόμου και φόβου. Η ένταση του τρόμου αποκαλύπτεται από την προκλητική εικόνα, καθώς πάει να σταματήσει το τραγούδι των πτηνών και ο ποιητής κοιτάζει άλαλος. Χωρίς να υποστηρίζουμε εδώ άμεση σχέση, στο νου μας ακούγονται οι ακόλουθοι στίχοι του Κάλβου, σαν μια απόμακρη συγγένεια «τρόμου»: «Αλλ' έφθασεν η ημέρα / κινδύνου· η δοξασμένη / δάφνη της κεφαλής σου / τρέμει· κ' ο εχθρός προσέχει να την αρπάξει» (ό.π.:144).

SECTION THREE



NIKOLAOS GYZIS, *HISTORIA*, 1896