

Σεφέρης - Έλιοτ: παράλληλα ασύμπτωτοι ή συμπτωματικά παράλληλοι;

Από τον ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΗΜΗΡΟΥΛΗ

Στο *Φυλή και Ιστορία* (1952), αλλά και σε άλλα κείμενα, ο Λέβι Στρος, εξετάζοντας τη σχέση ανάμεσα σε διαφορετικούς πολιτισμούς, κατέφυγε στη βοήθεια της μεταφοράς: η σχέση αυτή μοιάζει με δύο τρένα που κινούνται παράλληλα αλλά δεν πρόκειται να συναντηθούν ποτέ. Κάθε πολιτισμός ακολουθεί τη δική του διαδρομή, έχει τη δική του ταχύτητα και κατευθύνεται προς τον δικό του προορισμό. Υπάρχουν τρένα που πάνε προς την ίδια κατεύθυνση και άλλα που πάνε σε διαφορετικές. Εκείνα που πάνε γρήγορα κι εκείνα που πάνε αργά. Στο δίκτυο αυτό η σχετικότητα και το τυχαίο παρεμβάλλουν καθοριστικά ακόμη και στην πιο συντονισμένη συμπίρρευση.

Με την παραστατική εικόνα της ταυτόχρονης οικειότητας / αποξένωσης ή προσέγγισης / απομάκρυνσης τίθεται το ζήτημα της παραλληλίας ως κάτι που υπογραμμίζει τη ριζική διαφορά, ενώ την ίδια στιγμή υποδεικνύεται η διαρκής αλληλόδραση, έστω εξ αποστάσεως. Με άλλα λόγια: δεν αντιπροσωπεύουμε τις ίδιες αξίες, έχουμε διαφορετικό τρόπο ζωής, αλλά δεν μπορούμε να αποφύγουμε ο ένας τη ματιά του άλλου· είμαστε καταδικασμένοι να συνυπάρχουμε. Ο Λέβι Στρος, ανθρωπολόγος με στοχαστικό σκεπτικισμό, θέλησε να απαντήσει σε όλους τους ιδεαλιστές διανοούμενους του γραφείου που με μεγάλη ευκολία κήρυτταν την εξαλείψιση της διαφοράς και την εξίσωση των πολιτισμών αλλά και στους εμπειριστές του ρατσισμού που θεωρούσαν ότι η διαφορά είναι στην ουσία αναγκαστική αντιπαράθεση.

Αν μετακινηθούμε από την ανθρωπολογία στη λογοτεχνία πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ο Πύργος Σεφέρης, πολύ νωρίς, ήδη το 1946, έθεσε το ζήτημα της παραλληλίας για τις σχέσεις των συγγραφέων χρησιμοποιώντας το παράδειγμα «Καβάφης - Έλιοτ· παράλληλοι». ¹ Η σύλληψη είναι πράγματι ιδιοφυής και προστίθεται, με ισχυρές διεκδικήσεις πρωτοτυπίας, σε ανάλογες μεταφορές και αλληγορίες για τους



Ο Τ.Σ. Έλιοτ (1888-1965) στο γραφείο του.

δεσμούς συγγραφέων στην ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Τι εννοεί όμως όταν μιλά για «παραλληλία»; Θα συμφωνούσε άραγε με τον Λέβι Στρος ότι παραμένουμε ουσιαστικά ξένοι την ίδια στιγμή που συνυπάρχουμε παράλληλα; Ή μήπως η παραλληλία είναι μια εικασία για δύο χωριστές διαδρομές που *θα μπορούσαν* να βρεθούν σε παράλληλες γραμμές με την προσφυγή στην καταχρηστική σύγκριση; Ή, πιο ακραία, πρόκειται για εύρημα που προορίζεται να υποσκάψει πρώτα και μετά να αντικαταστήσει την έννοια της επίδρασης; Σε αυτά, πώς συνοπολογίζεται το ερώτημα του Τίμου Μαλάνου: «Καβάφης - Έλιοτ. Είναι πράγματι παράλληλοι;» ²

Η παραλληλία έχει διαβαθμίσεις στην κλίμακα της διαφοράς και της ταυτότητας. Όταν εξετάζω παράλληλα δύο συγγραφείς και το έργο τους, προϋποθέτω έννοιες όπως: ομοιότητα, συνάφεια, εγγύτητα, αλληλοπεριχώρηση, υπόγεια διασύνδεση, συνεκφορά και πολλές άλλες παρεμφερείς. Ανεξάρτητα από την προοπτική της σύγκρισης ωστόσο παραμένει πάντα σταθερό ένα πεδίο, ο ενδιάμεσος χώρος, που θέτει τα όρια της απόστασης και της εγγύτητας. Είμαστε απέναντι αλλά δεν ταυτιζόμαστε, ο καθένας διατηρεί την αυτονομία της δικής του διαδρομής. Το εύρημα επιτρέπει στον Σεφέρη να αποφύγει τον σκόπελο της επίδρασης ή επιρροής, εκεί όπου διακυβεύεται το πιο

σημαντικό πράγμα για έναν ποιητή: η μοναδικότητά του. Κινούμενος παράλληλα με κάποιον σημαίνει ότι διατηρώ την ανεξαρτησία της προσωπικής διαδρομής, σημαίνει επίσης ότι μια τέτοια κατάσταση δεν είναι πάντοτε εν γνώσει μου αλλά μπορεί να είναι ανακάλυψη άλλων που ασχολούνται με το έργο μου και ερευνούν το δαιδαλώδες δίκτυο της λογοτεχνίας.

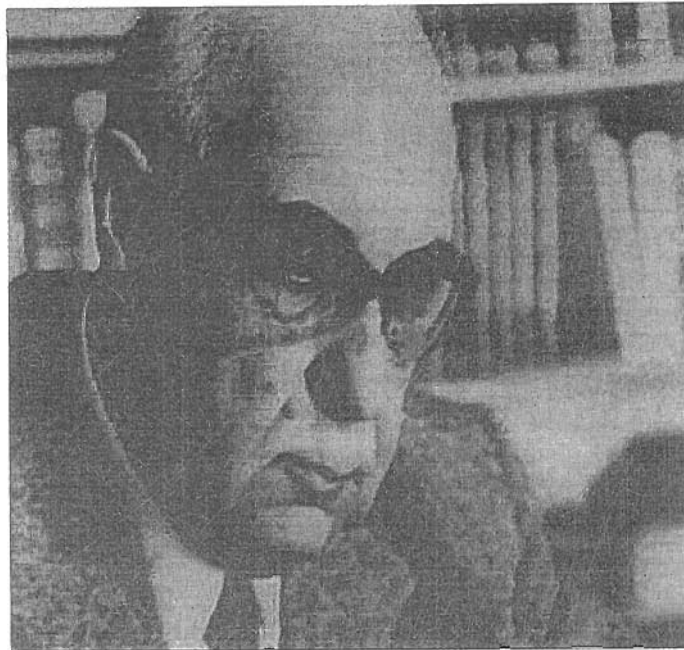
Κερδίζω έτσι διπλά: κανείς δεν μπορεί να με κατηγορήσει ότι θηρεύω στο θολό τοπίο των επιδράσεων, όταν συγκρίνω ποιητικά μεγέθη, ενώ ταυτόχρονα υποδεικνύω πώς θα ήθελα να με αντιμετωπίσουν, όταν έρθει η στιγμή της σύγκρισης και των λοιπών λογαριασμών για το δικό μου έργο. Η έλλειψη απόλυτης σύνδεσης και η απουσία αιτιοκρατικής σύγκρισης σε προστατεύει από την κατηγορία ότι εξωθείς τα πράγματα είτε σε αξιολογική ιεράρχηση είτε σε ψυχολογικό μυστικισμό. Η παραλληλία είναι πάντα υπό την αίρεση της διαφοράς και αυτός που την εντοπίζει υπό την προστασία του αγεφύρωτου κενού που περιέχει το «ανάμεσα», ο ουδέτερος χώρος που δεν ανήκει σε κανέναν ή μάλλον ο κοινός χώρος που ανήκει σε όλους. Ο Σεφέρης ως συστατικός διπλωμάτης/διανοούμενος έλυσε τον γόρδιο δεσμό της επίδρασης όπως ο Λέβι Στρος τον αντίστοιχο των πολιτισμών: ταξιθεύουμε μαζί, μοιάζουμε, έχουμε κοινά στοιχεία, αλλά παραμένουμε εσείς «άλλοι» στη διαδρομή. Πρόκειται για επινόηση που θα ζήλευε ο Ντερνιντά για το σπολιόστασιο της *διαφωράς* (différance) αν δεν υπήρχε η ανελαστική παρένθεση του «ουδέτερου» ή «κοινού» χώρου.

Για να θυμηθούμε τους παλιούς αφηγητές: ήρθε η ώρα για μια σύντομη *παρέκβαση* ή, καλύτερα, *παράκαμψη*. Προτιμώ τον δεύτερο όρο, αφού πρόκειται για απομάκρυνση που θα μας φέρει πάλι στη γραμμή που ξεκινήσαμε να ακολουθούμε και τώρα, προσωρινά, έχουμε προσπεράσει. Θα μπορούσε επίσης να ονομαστεί: *ξε*

στράτισμα στο ουσιώδες. Δηλαδή στη ρομαντική έννοια της επίδρασης ή επιρροής. Από την εποχή της ρομαντικής εξέγερσης έχουν περάσει δύο αιώνες κατά τους οποίους συνηθίσαμε να αντιλαμβανόμαστε την τέχνη, πρωτίστως, με τους μηχανισμούς μιας αυτονόητης αιτιοκρατίας. Πρόκειται για τη φενάκη που ταυτίζει τη γλώσσα με τα πράγματα και εμπλέκει θεωρητικά δύο βασικές έννοιες: την έννοια του υποκειμένου και την έννοια της μορφής. Στο θεσμικό πεδίο που πραγματοποιήθηκε η τέχνη και η λογοτεχνία, σε αυτό το διάστημα και έως σήμερα, αναπτύχθηκε μια τεράστια βιομηχανία εντοπισμού *ενοτήτων*, *συνεχειών* και *ομοιοτήτων* που επένδυσε τη μεθοδολογία της στην αόριστη έννοια του υποκειμένου και στην επιφανειακή και μονοδιάστατη εννόηση της μορφής. Πρακτικά κάτι τέτοιο σήμαινε ότι η «επίδραση» είναι μια απλή διαδικασία προσδιορισμού ενός πομπού και ενός δέκτη, ενώ η μορφή έγινε το πεδίο της απλοϊκής αιτιοκρατίας παρέχοντας αποδείξεις, ακόμη και λεκτικές, για την τεκμηρίωση της επιρροής.

Αυτή η βαθιά εμπειρωμένη προκατάληψη, ταυτόχρονα αφιλοσοφική και φλύαρη, κατέληξε στην ανεξέλεγκτη παραγωγή ανώφελης γνώσης και στην επίδειξη δραστηρίας κενολογίας που είχε μάθει να στολίζεται με τα ψιμίθια μιας επιστημονίζουσας πολυπραγμοσύνης. Αυτό συνέβη γιατί η δραστηριότητα αναπτύχθηκε στην επιφάνεια των φαινομένων, όπου τη θέση πολύμορφων διαδικασιών και περιπτώσεων διασυνδέσεων πήραν ο εμπειρικός ψυχολογισμός και η λογιστική σύγκριση μέσω της καταγραφής ομοιοτήτων. Με τον ψυχολογισμό αποδεικνύεται άμεσα η εξάρτηση και με τη θήρευση ομοιοτήτων στοιχειοθετείται η κλίμακα της μίμησης. Και στις δύο περιπτώσεις τα δεδομένα πρέπει να υποβληθούν σε βαθιά επεξεργασία και να υποστούν τις διαδικασίες της εξίσωσης, της εξομάλυνσης και της εξομοίωσης. Το γεγονός ότι ένας ολόκληρος επιστημονικός κλάδος στις ανθρωπιστικές επιστήμες συνεχίζει, σε μεγάλο βαθμό, να επιδίδεται σε αυτό το τυφλό άθλημα, αποδεικνύει ότι η δεινή κριτική που υπέστη η έννοια της επίδρασης δεν βρήκε τους αποδέκτες έτοιμους να αναθεωρήσουν τις πρακτικές τους.

Εκτός από τον φιλοσοφικό έλεγχο και τη θεωρητική ανάλυση των εννοιών που στήριξαν τις ίντριγκες της επίδρασης, είχαμε και την ανάπτυξη κριτικής διαφωνίας στον ίδιο χώρο όπου η σύγκριση αποτέλεσε το κύριο, και συχνά το πιο εύθραστο, μέσο έρευνας: στον χώρο της συγκριτικής φιλολογίας. Παράλληλα με τη μηχανική εφαρμογή μέτρων και σταθμών και την εξάπλωση της «ομοιοπάθειας» βλέπουμε τη συστηματική ανάδειξη των προβλημάτων



Ο Γιώργος Σεφέρης (1900-1971).

στην εφαρμογή της συγκριτικής μεθόδου, τόσο όταν τα δύο μέρη είναι μεμονωμένοι συγγραφείς όσο και όταν στη ζυγαριά μπαίνουν εθνικές λογοτεχνίες. Από πολύ νωρίς το *comparaison n'est pas raison*³ έθεσε εν αμφιβόλω ολόκληρο το συγκριτολογικό εγχείρημα. Το τι και το πώς συγκρίνουμε, από απλές διαδικασίες έγιναν περίπλοκες αναμετρήσεις με την ερμηνεία.

Οι αντιθέσεις που προέκυψαν κατέστησαν τη σύγκριση επισημιακή ή υπονοούμενη, κάθε άλλο παρά αντικειμενική στις διαπιστώσεις της, αφού στο πεδίο της δεν συνυπάρχουν ισότιμες οντότητες ούτε όμοιες προϋποθέσεις. Κάθε θέαση του πεδίου ορίζεται από την προοπτική του κριτή και βασίζεται σε φανερές ή υπόγειες διαμεσολαβήσεις που οδηγούν σε δήθεν ανακαλύψεις. Το υλικό υφίσταται «μεταποίηση» που χρησιμοποιεί την επιλογή και την ιεράρχηση, υπόκειται δηλαδή στους περιορισμούς μιας αξιολογικής κλίμακας. Η κλίμακα αυτή δεν έχει καμιά αντικειμενική υπόσταση, είναι εξολοκλήρου πολιτισμικό κατασκευάσμα. Κάθε σύγκριση επομένως ενισχύει την αυταπάτη προωθώντας τα επιφανόμενα και κρύβοντας τις προθέσεις της. Εφόσον, ως εμπειρικό μέσο ανίχνευσης ομοιοτήτων και διαφορών, δεν υπόκειται σε θεωρητική διερεύνηση, μετατρέπεται σε καταστροφική δύναμη που υπονομεύει τα ίδια τα θεμέλια του οικοδομήματος το οποίο στεγάζει τον επιστημονικό κλάδο της συγκριτικής φιλολογίας.

Κρίσιμοι παράγοντες για τη συγκριτολογία θεωρήθηκαν ο ευρωκεντρι-

σμός και ο εθνικισμός (ακόμη και στις ήπιες μορφές της εθνικής λογοτεχνίας, παράδοσης, ταυτότητας), κυρίως για τις πολιτικές και ιδεολογικές παραμέτρους που υπέκρυπταν. Τα τελευταία χρόνια θεωρητικοί της πολυπολιτισμικότητας και της μεταποικιακότητας επανέφεραν με δριμύτητα τα ζητήματα αυτά και τα αναποθέτησαν στη δική τους προοπτική, η οποία όμως συχνά διακινεί πολιτικές κοινοτοπίες και υποβαθμίζει την αρνητική απήχηση της αιτιοκρατίας και της αξιολογίας στη διαδικασία της σύγκρισης. Αν όμως δεν αντιληφθούμε ότι η αιτιοκρατία, διατηρώντας το μονοπώλιο του νοήματος, συντηρεί την αυταπάτη της αντικειμενικότητας και η αξιολογία, με τη διαρκή χρήση της ιεράρχησης διά της επιλογής, συντηρεί την ψευδαίσθηση της ανιδιοτέλειας και της δικαιοσύνης, δεν θα φτάσουμε ποτέ στη ρίζα του προβλήματος. Γιατί η σύγκριση δεν είναι ποτέ αθώα, αφού είναι συνέπεια ερμηνείας.

Η φιλολογία της σύγκρισης επηρέασε τον συναφή χώρο και εννόησε την ανάπτυξη απόψεων για τον ρόλο του συγγραφέα και του αναγνώστη, καθώς και για την υπόσταση του λογοτεχνικού κειμένου. Παραγωγή και κατανάλωση συνδέθηκαν εμπειρικά με προθέσεις, καλαισθησίες και μορφολογίες. Κυρίαρχος του παιχνιδιού παρέμεινε ο συγγραφέας-δημιουργός, ως συγκεκριμένο υποκείμενο με αιτιακή λειτουργία, από το οποίο απορρέουν οι θεσμικές υποστατώσεις του λογοτεχνικού κειμένου. Με τον τρόπο αυτό η απόδοση νοήματος ανάγεται ή αποδίδεται σε ένα πρωταρχικό κέντρο που ονομάζεται συγγραφική πρόθεση ή βούληση. Στο πεδίο της σύγκρισης η

ΦΩΤΟ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΤ

θεώρηση αυτή εννόησε εκείνες τις μελέτες που πρόβαλαν το στοιχείο της διυποκειμενικότητας, θεωρώντας ότι έννοιες όπως «υποκείμενο», «πρόθεση», «νόημα» και «μορφή» είναι απόλυτα διαυγείς και μπορούν να οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα. Η ιστορία αυτής της υπόθεσης είναι πολύ μεγάλη και περίπλοκη για να τη διηγηθούμε εδώ. Αξίζει ωστόσο να αναφέρουμε επιτροχάδην δύο αντιδράσεις, μία από τον γαλλόφωνο και μία από τον αγγλόφωνο χώρο, που μετέβαλαν δραστικά το τοπίο των συγκριτικών σπουδών και επέδρασαν ευρύτερα στη θεωρία της λογοτεχνίας και στη φιλολογική πρακτική. Η πρώτη έχει να κάνει με την έννοια της «διακειμενικότητας» που εμφανίστηκε στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960⁴ και η δεύτερη με την έννοια «της αγωνίας της επίδρασης» που εμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του 1970.⁵

Η διακειμενικότητα μετατόπισε την εστίαση από τα υποκείμενα στα κείμενα. Συνάμα αντικατέστησε την αιτία με τον διάλογο και το πεδίο της σύγκρισης με το δίκτυο της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Η μετάθεση από το διυποκειμενικό στο διακειμενικό βασίστηκε στη θεωρία για τη γλώσσα του Σοσίρ, στις έννοιες *ετερογλωσσία* και *διάλογος* από τη λογοτεχνική θεωρία του Μπαχτίν και στη μεγάλη παράδοση των ρώσων φορμαλιστών που πραγματοποίησαν, και μάλιστα πολύ νωρίς (στις δεκαετίες του 1910 και του 1920), μια από τις πιο ανανεωτικές ανατροπές στις ανθρωπιστικές σπουδές κατά τον 20ό αιώνα. Η εστίαση κατευθύνεται, χωρίς αξιολογικές κρίσεις και τραπεζικές έννοιες ανταλλαγής και δανείων, προς την περιγραφή της δικτύωσης του πολιτισμικού χώρου, εντός του οποίου υπάρχει διαρκής αλληλόδραση παρόντος-παρελθόντος με απύθμενες προεκτάσεις για τη λογοτεχνία. Το σχήμα αιτία-αποτέλεσμα εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από την άποψη ότι δεν υπάρχει κείμενο ανεξάρτητο και αυτόνομο, όλα τα κείμενα συμμετέχουν στην κοινή τράπεζα, το καθένα με τον τρόπο του. Το υποκείμενο αυτής της διαδικασίας είναι παράγωγο και όχι αρχική αιτία της μεγάλης δημοκρατίας των κειμένων. Το δίκτυο δεν ελέγχεται από κανέναν, όποιος θέλει μπορεί να παραθέσει, να δανειστεί, να παραναγνώσει και να αντιγράψει. Θα κριθεί γι' αυτό που έκανε, για τον τρόπο δηλαδή που ανέδειξε τη διαφορά του, συνομιλώντας με τους άλλους και διεκδικώντας από αυτούς την πρωτοτυπία ως μορφή συνύπαρξης.

Η διακειμενικότητα κατέστησε απηραιμωμένη την επιδρασηθηρία. Η σύ-

γκριση αποκτά καινούργιο νόημα εντός του διακειμενικού δικτύου. Αναζητά να βρει κοινούς τόπους και όχι ομοιότητες, ανιχνεύει το κοινό υπόδαφος και όχι τις διαπροσωπικές εξαρτήσεις, μελετά τις τεχνικές της πολιτισμικής επικοινωνίας και όχι τις πηγές της συγγραφικής έμπνευσης. Το υποκείμενο, το νόημα, η πρόθεση και άλλα παρεμφερή μπαίνουν σε παρένθεση και ο χώρος αφήνεται ελεύθερος για το μωσαϊκό που συνθέτουν τα ίδια τα κείμενα και οριζόντια (ως προς το παρόν) και κάθετα (ως προς το παρελθόν). Ο ίδιος συσχετισμός έχει γίνει ως προς τη λογοτεχνία (οριζόντια) και ως προς τον ευρύτερο πολιτισμικό και κοινωνικό χώρο (κάθετα). Το κείμενο, κάθε κείμενο, είναι ένα σταυροδρόμι, ένα σημείο στο δίκτυο, με άπειρες, συχνά τυχαίες, συναντήσεις και προεκτάσεις. Αντί να ψάχνουμε για επιδράσεις, ομοιότητες και οφειλές είναι καλύτερα να αναζητάμε, σε κάθε κείμενο, την αποτύπωση του στον χάρτη της γραφής.

Ο κάθε συγγραφέας είναι και αναγνώστης. Ως τέτοιος βρίσκεται σε διارκή διασύνδεση με τον κόσμο της γραφής και με τον λαβύρινθο της ιστορίας. Η λογοτεχνία ως θεσμός είναι διαιμεσολαβημένη και διακειμενική. Έως σήμερα, και παρά τις σοβαρές απώλειες που είχε, η έννοια της διακειμενικότητας εξακολουθεί να είναι δραστική στον χώρο της λογοτεχνίας. Οι απώλειες οφείλονται κατά κύριο λόγο στην ταλαιπωρία που υπέστη στα χέρια πολλών συγκριτολόγων, οι οποίοι, για να σταθούν στο ύψος των περιστάσεων και να συμπορευτούν με την ορμή του συρμού, διέπραξαν μοχθηρή λαθροχειρία: βάφτισαν την επίδραση διακειμενικότητα και επέφεραν μοιραίο πλήγμα σε ολόκληρο το θεωρητικό πεδίο που αναπτύχθηκε με κέντρο τον προβληματισμό για τον τρόπο που λειτουργεί το λογοτεχνικό κείμενο. Ακόμη ωστόσο και με αυτή την εξέλιξη η θήτευση στη θεωρία της διακειμενικότητας εξακολουθεί να είναι απαραίτητη για την αγωγή της κριτικής σκέψης.

Στον αγγλόφωνο χώρο, όπου η θεωρία της διακειμενικότητας είχε τεράστια απήχηση, επανήλθε στη δεκαετία του 1970, αναπαλαιωμένη και εξωραϊσμένη, η έννοια της επίδρασης. Η καθιερωμένη νοηματοδότησή της ανετάρπη για να ανταποκριθεί σε καινούργιες ανάγκες, ενώ η μεθοδολογική της σκευή ενισχύθηκε από την έννοια της «αγωνίας». Δράστης ο θεαλωδής κριτικός και πολιτισμικός μύστης Χάρολντ Μπλουμ που διατήρησε τον όρο για να περιγράψει μια τιτανομαχία στην ιστορία της λογοτεχνίας ανάμεσα σε προγόνους και



Ο Τ.Σ. Έλιοτ και ο Τζορτζ Όργουελ σε εκπομπή του BBC το 1942.

επιγόνους. Η περιγραφή γίνεται με ψυχαναλυτικούς όρους οι οποίοι, στο κειμενικό πεδίο, λειτουργούν ρητορικά, πράγμα που επιτρέπει τη διατήρηση της αλληλενέργειας ανάμεσα στα κείμενα. Ο Μπλουμ αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνία ως διάλογο των κειμένων, υποστηρίζει όμως ότι αυτός ο διάλογος αποκτά νόημα επειδή αντιπαρατίθενται ισχυρές προσωπικότητες που διεκδικούν την εξουσία στον χώρο τους και χαρακτηρίζονται από τη νιτσεική βούληση για δύναμη. Η αγωνία αναφέρεται στην κατάσταση του νέου συγγραφέα που θέλει να διεκδικήσει για τον εαυτό του τη θέση που κατέχει ο λογοτεχνικός πρόγονός του. Η σκηνή μεταφέρει στην ιστορία της λογοτεχνίας το οιδιπόδειο παράδειγμα.

Ο Μπλουμ αποφεύγει να στηριχθεί σε συγγραφικές προθέσεις και εμπειρικά νοήματα· αναγνωρίζει ότι η αυτοκρατορία των κειμένων και η αυθεντία της παράδοσης απαιτούν πολύ λεπτούς ερμηνευτικούς χειρισμούς για ενεργοποιηθεί η γλωσσική μορφή και το πολιτισμικό περιεχόμενό τους. Η πιο μαχητική πλευρά της παρέμβασής του όμως παραμένει η επίδραση ως αγωνία για την καταπίεση που ασκεί ο ισχυρός πρόγονος, και με αυτόν τον τρόπο οι μεγάλες προσωπικότητες, τα δαιμονικά υποκείμενα, επανέρχονται και στοιχειώνουν τη διαδρομή των κειμένων στον χρόνο. Η πρόταση του Μπλουμ, όπως και οι θεωρίες της διακειμενικότητας, βρέθηκαν, στη δεκαετία του 1980, απέναντι στην αποδόμηση και στη ριζοσπαστική άσκηση της ανάγνωσης που εφάρμοσε στα λογοτεχνικά κείμενα. Οι αποδομιστές διέγνωσαν, στην περίπτωση του Μπλουμ, μια μεταφυσική

του υποκειμένου και μια φυσική του κειμένου που ωθούσαν στο περιθώριο τη ρητορική της γλώσσας.

Γι' αυτούς το κείμενο ήταν η αποτύπωση στη γλώσσα της ανθρώπινης κατάστασης κατά τρόπο που αποκάλυπτε την αδυναμία οριστικού νοήματος και αντικειμενικής αλήθειας. Η ανάγνωση καταλήγει στην απορία γιατί αντιλαμβάνεται ότι η πιο σημαντική δημιουργική ικανότητά της είναι το ταξίδι στο άγνωστο. Μόνο μια τέτοια πρακτική αφήνει την πόρτα ανοιχτή, στο έργο και στην ανάγνωσή του, να μετακυλούν διαρκώς το νόημά τους και να συντηρούν το ειδήλλιο τους. Από αυτή την προοπτική η διακειμενικότητα δεν είναι παρά αναβολή της ανάγνωσης και η επίδραση του Μπλουμ η καταβρόχισή της από το ρομαντικό υποκείμενο. Το σκηνικό άλλαξε δραματικά στη δεκαετία του 1990 με την εγκαίνιαση και εξέλιξη του Παγκόσμιου Ιστού (World Wide Web), τότε που στις ανθρωπιστικές επιστήμες κάνει την εμφάνισή του ο όρος υπερκείμενο (hypertext). Αλλά όλα αυτά, και η συνέχεια, είναι μια άλλη ιστορία...

Μετά από την παράκαμψη που έγινε ανάποδα, στο μέλλον, ενώ συζητάμε για ιδέες που κυκλοφορούσαν ακμαίες στο πεδίο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού έως τη δεκαετία του 1950, έχουμε έναν μικρό οριζόντιο για να προβάσουμε το πρότερο (τη σχέση Σεφέρη-Έλιοτ) στην οθόνη του ύστερου (θεωρίες λογοτεχνικής διεπαφής). Επανερχόμαστε επομένως στους ποιητές, στους δράστες της γραφής που πρέπει κατά καιρούς να απολογηθούν,

να αμυνθούν, να δικαιολογηθούν, να αποδείξουν ότι δεν έχουν διαπράξει τα αδικήματα του δανεισμού, της κλοπής, της αντιγραφής και της μίμησης. Οι ποιητές, όταν δεν αδιαφόρησαν για όλα αυτά ή όταν δεν περιορίστηκαν να επιδείξουν την απήχηση του έργου τους στο κοινό και την αντοχή του στον χρόνο, απάντησαν ποικιλοτρόπως, κάποτε με οργισμένη απόρριψη των αιτιάσεων ή των υπαινιγμών και, συχνότερα, με ευφάνταστες μεταφορές και ειρωνικές αλληγορίες. Για παράδειγμα, η γνωστή αντίδραση του Πολ Βαλερί στη μομφή για υπερβολική έκθεση των συγγραφέων στη γοητεία των επιδράσεων: «Τίποτε δεν είναι πιο γνήσιο, τίποτε δεν είναι πιο “καθαυτό” από το να τρέφεται από τούς άλλους. Αλλά πρέπει να τους χωνεύεις. Το λιοντάρι έγινε από αφομοιωμένο πρόβατο», *Tel Quel* (1941).

Τίποτε δεν υπάρχει στο λιοντάρι που να μαρτυρεί την παρουσία του πρόβατου. Ο μόνος τρόπος να υπάρξει το λιοντάρι είναι να κατασπαράξει και να αφομοιώνει χωρίς δισταγμούς ή τύψεις. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς θηράματα. Η τέχνη δεν έχει όρια στο τι ξοδεύει και πώς. Αυτό που την ενδιαφέρει είναι τι παράγει, ποιο είναι το αποτέλεσμα. Την βασανίζει ωστόσο ο φόβος μήπως φανεί ότι υπάρχει κάτι που δεν είναι εξολοκλήρου δικό της. Ο κακός καλλιτέχνης δεν μπορεί να εξαφανιστεί να ίχνη ούτε να αποσβέσει την οφειλή. Στο έργο του εντοπίζονται αναφομοιωτά στοιχεία ή ενδείξεις ανεπαρκούς χώνευσης, δηλαδή αδυναμίας για επιθετική οικειοποίηση. Γενικά επικρατεί ο φόβος των ακαθόριστων ορίων, εκεί που όλα μπορούν αιφνίδια να μεταβληθούν στο αντίθετό τους, να περάσουν δηλαδή από την άλλη μεριά. Ο φόβος το λιοντάρι του Βαλερί να αποδειχθεί μεταμφιεσμένο (και όχι αφομοιωμένο) πρόβατο.

Ο Τ. Σ. Έλιοτ, που βίωσε παρόμοιους τρόπους και αμφιβολίες, επανέλαβε τη φράση του Ρεμί ντε Γκουρμόν: «Οι ανώριμοι ποιητές μιμούνται, οι ώριμοι ποιητές κλέβουν». Η κλοπή είναι μια πράξη αναρχικής οικειοποίησης που όχι μόνον παρωδεί κάθε οφειλή, αλλά και αμφισβητεί κάθε ιδιοκτησία. Ο κλέφτης του Έλιοτ παίρνει ό,τι έχει ανάγκη (χωρίς δισταγμό) και στη συνέχεια το κάνει δικό του, ισχυρίζεται δηλαδή ότι ανήκε σε αυτόν, ότι αυτός ήταν από την αρχή ο ιδιοκτήτης. Η κλοπή κατοχυρώνεται ως νόμιμη κτήση. Ο κλέφτης πρέπει να αποδείξει ότι το αντικείμενο της κλοπής ανήκε σε αυτόν πριν την επίμεμπτη πράξη, ότι η πράξη δεν συντελέστηκε ποτέ, γιατί κάτι τέτοιο θα συνιστούσε μια ασύλληπτη δυνατότητα – την

κλοπή του ίδιου του εαυτού του. Διαφορετικά κινδυνεύει να συλληφθεί και να τιμωρηθεί για παράνομο σφετερισμό, για ατιμωτική ιδιοποίηση και για ανήθικη υπέρβαση συμβάσεων και ορίων. Η ικανότητα να κάνει κανείς δικό του ό,τι δεν του ανήκει αποκτάται δύσκολα, γιατί απαιτεί πείρα και πανουργία, δηλαδή ωριμότητα. Ο ώριμος κλέφτης του Έλιοτ δεν έχει ενοχές και δεν κλέβει τυχαία ή παρορμητικά. Θεωρεί την κλοπή νόμιμο μέσο, αναφαίρετο δικαίωμα που εξυπηρετεί τα σχέδιά του και ανταποκρίνεται στις ανάγκες του, γι' αυτό πάντα ξέρει τι, πότε και πώς κλέβει.

Η ρητορική υπερβολή του Έλιοτ τονίζει την αυτοπεποίθηση που πρέπει να διακατέχει τον ώριμο ποιητή, σε σχέση τόσο με την παράδοση όσο και με το σύγχρονο περιβάλλον του. Δημιουργία σημαίνει ενσυνείδητη αυθαιρεσία που σημαίνει αποκλειστικότητα που σημαίνει εγωκεντρισμό που σημαίνει παράβαση. Το τέλος της αλυσίδας βρίσκει την αρχή. Με την αναδιάταξη των ισορροπιών η απειλή της παράδοσης και το άγχος του κανόνα υποχωρούν από τον ορίζοντα της ιστορίας και αποσύρονται στο κρυφό περιθώριο των πειραματισμών. Δέκτης και πομπός μοιάζουν να ανταλλάσσουν συνεχώς την ταυτότητά τους σε ένα αβέβαιο πεδίο πολλαπλών προσωπειών. Αυτή η στρατηγική υιοθετήθηκε από πολλούς συγγραφείς στον 20ο αιώνα απέναντι στις τερατογονίες της επιδρασιθηρικής φιλολογίας που τους αντιμετώπισε συχνά σαν ύποπτους φοβερών αδικημάτων και φρικτών παραβάσεων. Σε ένα από τα πιο γνωστά κείμενά του, το «Παράδοση και ατομικό ταλέντο» (1932), ο Έλιοτ συστηματοποιεί τις απόψεις του και, συνάμα, τις γενικεύει υπό μορφή μανιφέστου. Μετά από αυτό το κείμενο ο μοντερνισμός καθίσταται ήδη «κλασικός», προετοιμάζεται δηλαδή για τα εισόδια του στον Κανόνα που ήρθε να αναθεωρήσει.

Ο «συγγραφέας» του Έλιοτ έχει εξαιρετικά ελαστικές ηθικές αρχές, ιδιαίτερα στο ζήτημα της ιδιοκτησίας, και απίστευτα αδύνατη μνήμη, κυρίως στο θέμα των οφειλών, διαθέτει δηλαδή εκείνα τα προσόντα που θα του επιτρέψουν να δημιουργήσει (σ)την εποχή του μοντέρνου: ζει το παρελθόν στο παρόν, μεταβάλλει την τάξη των αξιών με το δικό του φιλόδοξο έργο και επιδιώκει να εξαφανιστεί γράφοντας στο προσκήνιο. Αυτό σημαίνει ότι το έργο θεωρείται σημαντικότερο από τον συγγραφέα και, κατά συνέπεια, δεν ενδιαφέρουν καθόλου το ηθικό ποίον, οι προθέσεις και η προσωπικότητα του τελευταίου. Γράφει για να σβήσει την παρουσία του αλλά αυτό προϋποθέτει ότι υπάρχει κάτι που χάνεται, που αποσύρεται: ένα ισχυρό και αθεράπευτα ανταγωνιστικό υποκείμενο.



Ο Τ.Σ. Έλιοτ.

Σε αυτό το κλίμα, γνωρίζοντας πολύ καλά τις απόψεις του Βαλερί και του Έλιοτ, έχοντας επίσης δεχτεί ακάθεκτες επιθέσεις για αντιγραφή, δανεισμό και άκριτη μίμηση, αναγκάζεται να αντιδράσει ο συνήθως ατάραχος και νηφάλιος Σεφέρης: «Δεν πιστεύω ότι υπάρχει παρθενογένεση στην τέχνη. Ο κάθε άνθρωπος είναι φτιαγμένος από τα πράγματα που έχει αφομοιώσει. Αλλά ακριβώς επειδή η αφομοίωση είναι το πράγμα που έχει σημασία, είναι πολύ δύσκολο να μιλούμε γι' αυτές τις σκοτεινές λειτουργίες» λέει στις *Δοκιμές*⁶ για να αφήσει να εννοηθεί ότι, μπορεί στη βιολογία να υπάρχει παρθενογένεση, στην τέχνη όμως υπάρχει μόνο γέννα που προϋποθέτει το μυστήριο της σύλληψης. Και η σύλληψη δεν δηλώνει μήτε οφειλή μήτε εξάρτηση, αλλά συνεύρεση, συνομιλία, συνουσία.

Παρθενία στην τέχνη σημαίνει στεριότητα, έλλειψη δημιουργικότητας – θάνατο της γραφής. Αγνότητα η οποία, σε τελική ανάλυση, δεν μπορεί καν να προφασίζεται ότι είναι αναγκαία, αφού το μόνο που έχει να επιδείξει (το μόνο που παράγει) είναι, διαρκώς, η ίδια αναλλοίωτη ταυτότητα – ο αδιάρρηκτος υμένας. Πότε σαν λιοντάρι, πότε σαν κλέφτης και πότε σαν ακατονόμαστος διακορευτής η μεταφορική γλώσσα μεταφέρει την αγωνία του καλλιτέχνη να μην ευτελιστεί το έργο

του ως προϊόν μίμησης. Η υπόδειξη του Σεφέρη είναι σαφής: η κριτική δεν πρέπει να αντιμετωπίζει επιπόλαια τέτοιες «σκοτεινές λειτουργίες». Χρειάζεται περισκεψη και δισταγμός.

Η αφομοίωση, η οικειοποίηση και η γονιμοποίηση κρατούν μακριά το φάντασμα της επίδρασης και τη ρητορική της μίμησης. Απορρίπτουν επίσης περιφρονητικά τον επιφανειακό «θαυμασμό» που ευθύνεται για αδιαβάθμητες μορφές εξάρτησης. Και οι τρεις έννοιες υπογραμμίζουν την προτεραιότητα του «αποδέκτη» στον διακειμενικό διάλογο. Όπως το διατυπώνει ευθύβολα ο Έζρα Πάουντ, ένας από τους πρωτοστάτες του μοντερνισμού με μεγάλη εμπειρία στις πολιτισμικές διεπαφές και αλχημείες: «Επηρεάσου από όσους περισσότερους μεγάλους καλλιτέχνες μπορείς, αλλά έχε την ευπρέπεια να αναγνωρίσεις ολοσχερώς την οφειλή ή προσπάθησε να την αποκρούσεις. Μην επιτρέπεις στην «επίδραση» να σημαίνει ότι απλώς σωρεύεις το ιδιαίτερο διακοσμητικό ύφος ενός ή δύο ποιητών που τυχαίνα να θαυμάζεις».⁷

Αυτή τη στάση ο Έλιοτ τη χαρακτήρισε «δημιουργικό διαφέρον» για το παρελθόν, για την αναπόφευκτη δηλαδή αναμέτρηση με τα μεγαθήρια της παράδοσης: «Οι δυνατότητες κάθε

λογοτεχνίας ν' ανανεώνεται [...] εξαρτώνται από δύο πράγματα: το πρώτο είναι η ικανότητά της να δέχεται και ν' αφομοιώνει τις εξωτερικές επιδράσεις: το δεύτερο, η ικανότητά της να στρέφεται προς το παρελθόν και να μαθαίνει από τις ίδιες τις πηγές της [...] Τα σύνορα [...] δεν πρέπει να είναι κλειστά».⁸ Και στις δύο περιπτώσεις ο ποιητής δεν μπορεί να αντιδράσει καταργώντας τη σχέση. Τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν τον περιβάλλουν με ένα τόσο πυκνό δάσος που πρέπει να αγωνιστεί πολύ για να κατακτήσει ένα σημείο από το οποίο θα διεκδικήσει το μέλλον. Κρίσιμος παράγοντας σε αυτή την επιδίωξη είναι η συγκρότηση του δικού του μικρού σύμπαντος με τα υλικά των άλλων και με τέτοιο τρόπο που να φαίνεται σαν κάτι εντελώς καινούργιο.

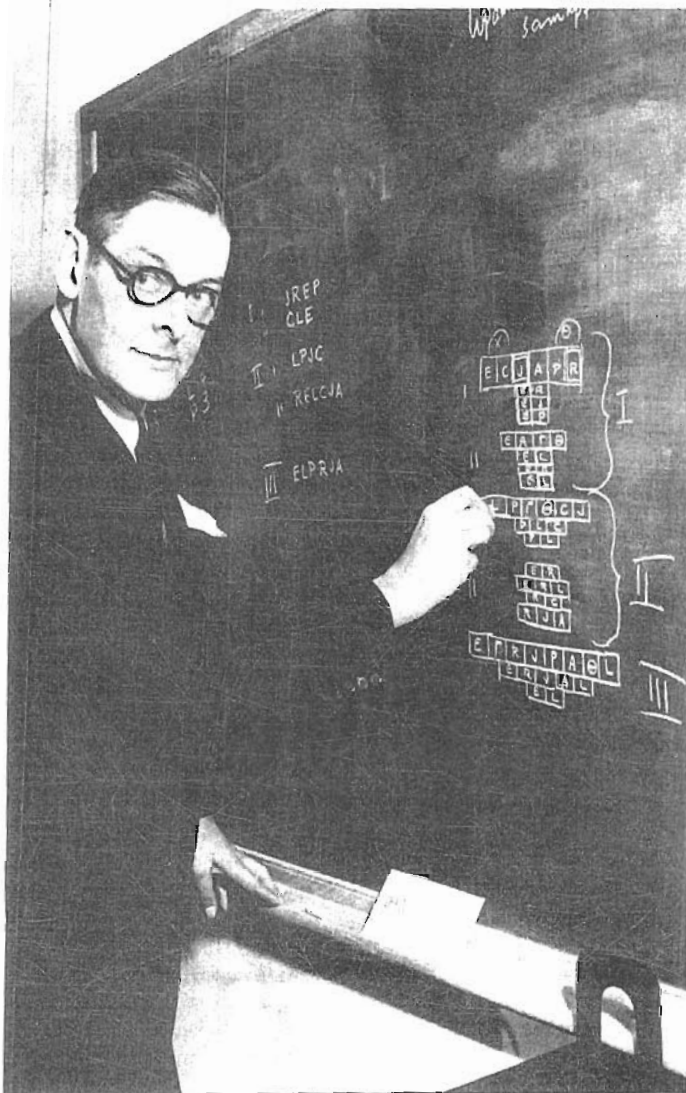
Οι ποιητές απεχθάνονται τη λέξη «μίμηση» ακόμη και όταν δεν απευθύνεται άμεσα στην υπόσταση του έργου τους αλλά μεταμφιέζεται. σε έμμεση «επίδραση». Αποδοχή επίδρασης που υπαινίσσεται μίμηση σημαίνει ότι κινδυνεύεις να μείνεις στη σκιά, σαν φτωχός συγγενής, σαν ζαβός κλώνος ενός λαμπρού πρωτότυπου. Η μόνη επίδραση που μπορεί να γίνει αποδεκτή είναι εκείνη που σβήνει μέσα στη γραφή του καινούργιου υποδοχέα, όταν παύει να είναι πλέον επιρροή και γίνεται ήπια συγγένεια: «Η διαφορά που έχει η επίδραση από τη μίμηση είναι ότι η επίδραση μπορεί να μας κάνει γόνιμους, ενώ η μίμηση – ιδιαίτερα η μη συνετή μίμηση – το μόνο που μπορεί είναι να μας κάνει στειρούς».⁹ Όπως και για τον Πάουντ έτσι και για τον Έλιοτ ο καλός ποιητής, όταν αναζητά το δικό του πρόσωπο στην ποίηση, πρέπει να ξεπεράσει το στάδιο του θαυμασμού, την ψυχολογική κατάσταση δηλαδή που συνήθως τον ωθεί στην άκριτη (καθότι ασυνείδητη) μίμηση, και να οργανώσει τη δική του ποιητική. Διαφορετικά θα χαθεί στην έρημο της επανάληψης.

Στο δοκίμιο του *Στοχασμοί για τη σύγχρονη ποίηση* (1919), ο Έλιοτ επισημαίνει ότι το επόμενο στάδιο, μετά τον θαυμασμό, είναι η ενοχή της οφειλής. Πιστεύει ότι για να ξεφύγει κανείς από τον φαύλο κύκλο της μίμησης, όπου δάνεια, οφειλές και εξαρτήσεις κυριαρχούν, πρέπει να χρησιμοποιήσει τη μεγάλη συντεχνία των συγγραφέων σαν μέσο για προσωπική βελτίωση και αλλαγή, παίρνοντας από τους άλλους τόσα όσα χρειάζεται για τις ανάγκες του: «Ο θαυμασμός οδηγεί συχνά στη μίμηση [...] και η επίγνωση της οφειλής οδηγεί στο μίσος για το αντικείμενο της μίμησης». Αντίθετα τα πράγματα εξομαλύνονται όταν «αυτή η σχέση είναι ένα αίτημα βαθύτατης συγγένειας ή μάλλον

μίας ιδιαίτερης προσωπικής οικειότητας με κάποιον άλλον, πιθανώς νεκρό συγγραφέα [...] Με αυτόν τον τρόπο δεν μιμούμαστε, αλλάζουμε». Για τον Έλιοτ κανείς συγγραφέας δεν μπορεί να αποφύγει τον βαρύ ορίζοντα της παράδοσης ούτε τον συγχρωτισμό με την εποχή του. Όσοι γράφουν, διαβάζουν. Και όσοι διαβάζουν αλλάζουν. Η ιστορία της λογοτεχνίας αποδεικνύει πόσο συγγενούν όλοι με όλους την ίδια στιγμή που παραμένουν ριζικά διαφορετικοί. Σε αυτό το ασταμάτητο αλισβέρισι ξεχωρίζει για τον Έλιοτ η πρωτοκαθεδρία της παράδοσης: «Δεν υπάρχει ποιητής που να έχει από μόνος του πλήρες νόημα. Η σπουδαιότητά του είναι η αξιολόγηση της σχέσης που έχει με τους πεθαμένους ποιητές».

Με αυτές τις απόψεις για τη σχέση του ποιητή (ιδιαίτερα του νέου ποιητή) με τη συντεχνία του, όπου κυριαρχούν οι έννοιες της παράδοσης, της ιστορίας και του κανόνα, ο Έλιοτ συγκροτεί την πολιτισμική του θεωρία ως αγώνα για επικράτηση στην ταξική αγορά της τέχνης. Φυλές, έθνη, τάξεις, θρησκείες, πολιτεύματα προσδιορίζουν σε μέγιστο βαθμό τον τρόπο που αναπτύσσεται ο πολιτισμός και, εντός αυτού, η λογοτεχνία ως θεσμός. Η θεώρηση αυτή ενισχύθηκε από τρεις βασικές αρχές οι οποίες συνθέτουν την ελιοτική ποιητική του μοντέρνου: «απόσβεση της προσωπικότητας», «αντικειμενική συστοιχία», «μυθική μέθοδος». Και οι τρεις παραπέμπουν σε τεχνικές αποστασιοποίησης, εμμεσότητας και οικειοποίησης, θέσεις συναφείς με τη δηλωμένη πεποίθηση του Έλιοτ ότι ο ικανός ποιητής δεν αργοπορεί στις παρυφές της τέχνης (δεν είναι αργόσχολος του ωραίου και του υποκειμενικού) αλλά παρεμβαίνει απαιτητικά και φιλόδοξα παίρνοντας, κλέβοντας, αφομοιώνοντας, ενσωματώνοντας, κάνει τα πάντα για να χιτίσει τον δικό του οίκο στην τέχνη. Καμιά υπόνοια για οιδιπόδεια συμπλέγματα, όπως θα τα εντοπίσει, πολύ αργότερα, ο Μπλουμ.

Στο κίνημα του μοντερνισμού ο Έλιοτ θα εικονογραφήσει τον μοντέρνο ποιητή σαν ένα τεχνίτη που είναι ανοιχτός σε όλα και μολαταύτα κτητικά επιλεκτικός, που αντιλαμβάνεται το βάρος της παράδοσης αλλά θέλει να την ξεπεράσει, που σέβεται τον κανόνα όμως επιδιώκει να τον αλλάξει, που επηρεάζεται από άλλους αλλά σχεδιάζει πώς να τους χρησιμοποιεί. Ο μοντέρνος ποιητής του Έλιοτ είναι ένας ακραιφνής συντηρητικός που επιδιώκει να ανατρέψει στην τέχνη όσα δεν θέλει να αλλάξουν στη ζωή. Η αντίφαση αυτή χαρακτηρίζει ένα μεγάλο μέρος του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά μόνον αν αποσυνδέσουμε (δεν δούμε δηλαδή αιτιοκρατικά) την



Ο Τ.Σ. Έλιοτ στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον τον Νοέμβριο του 1948.

αισθητική καινοτομία (τη διαχείριση του φαντασιακού) από την κοινωνική θέση και την πολιτική ιδεολογία των συγγραφέων. Με άλλα λόγια: οι απόψεις ενός ποιητή για τον κόσμο και τον άνθρωπο δεν προδικάζουν την πορεία του στον χώρο της τέχνης.

Ο Σεφέρης τα γνώριζε όλα αυτά. Όχι μόνο γιατί ήξερε πολύ καλά το έργο του Έλιοτ αλλά και γιατί, μολονότι πάντα μέσα στα ελληνικά πράγματα, κρατούσε επιμελή επαφή με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Είχε όμως και άλλη αφορμή: τις επιθέσεις που δέχτηκε, με αρκετή δόση ειρωνικής αμφισβήτησης, για τις επιδράσεις που δέχτηκε από άλλους ποιητές, Γάλλους και Εγγλέζους, κυρίως όμως από τον Έλιοτ. Το ομολογεί ο ίδιος σε επιστολή του στον Τιμό Μαλιάνο: «Υπάρχει ένα μόνιμο χαρακτηριστικό στην ελληνική κριτική, που μολονότι το βλέπω τόσο συχνά δεν παύει να με ξαφνίζει, τούτο: όταν δεν μπορούν να

εξηγήσουν κάτι ή όταν κάτι τους ενοχλεί, αρχίζουν και ψάχνουν για επιδράσεις, και όταν τις βρουν – τις βρίσκουν πάντα, είναι τόσο εύκολο – τότε, πάει ο κρινόμενος δεν υπάρχει πια, τον παραμερίζουν και τον υποκαθιστούν μ' εκείνον που νομίζουν πως τον επηρέασε».¹⁰ Δεν υπάρχει μεγαλύτερο πλήγμα για έναν ποιητή από αυτό: να τον κατηγορούν ότι η πρωτοτυπία του είναι αντιγραμμένη. Εύλογα ο Σεφέρης ενοχλήθηκε βαθύς και δεν άφησε ευκαιρία που να μην χρησιμοποιήσει για να απανητήσει στους «διώκτες» του, όπως τους ονόμαζε. Επειδή όμως υπήρξε σε όλη του τη ζωή μετρημένος και διατακτικός δεν αντέδρασε δημόσια, παρά εμμέσως ή πλαιγώς, διασπείροντας σε πεζά αλλά και ποιητικά¹¹ κείμενά του τις απόψεις του για το φαινόμενο της επίδρασης.

Το θέμα των επιδράσεων είχε ιδιαίτερη σημασία για τον Σεφέρη γιατί συνδεόταν και με το ζήτημα της ελληνικότητας ή, ακριβέστερα, με την άποψη ορισμένων ότι οι ξένες επιδράσεις αλλοίωσαν την εντοπιότητα, την ελληνική

ταυτότητα, των λογοτεχνικών έργων. Σημειώνει επ' αυτού το 1946: «Νομίζω ότι ο Νερουλός, όταν υποστηρίζει ότι ο Ερωτόκριτος είναι "δουλική μίμηση" και "στερείται τελείως φυσιογνωμίας, εθνότητος και τοπικού χρωματισμού", διερμηνεύει πολύ περισσότερο τον εαυτό του παρά το ποίημα [...] Συμβαίνει πολύ συχνά, σε τέτοιες περιπτώσεις, ο κριτής να προβάλλει, πάνω στο κείμενο που εξετάζει, τις επιδράσεις που ο ίδιος έχει υποστεί, ή να νομίζει πως ο συγγραφέας επηρεάζεται με τον ίδιο τρόπο που θα επηρεάζονταν και ο ίδιος [...] Κρίνοντας κρίνουμε τον εαυτό μας».¹² Με την παρατήρηση αυτή ο Σεφέρης είναι σαν να απαντά σε όσους τον επέκριναν ότι δεν ήταν γνήσιος ποιητής (υπό την έννοια κάποιας πρωτογενούς ελληνικότητας), ότι μετέφερε ξένους τρόπους στην ελληνική ποίηση, ότι βράδιζε με δανεικά δεκανίκια. Σε αυτή την απόπειρα πρέπει να του αναγνωρίσει κανείς επινοητικότητα και οξυδέρκεια.

Έως σήμερα δεν υπάρχει άλλος ποιητής που να μίλησε για τα ζητήματα της μίμησης και της επίδρασης με την κριτική ευστροφία και τη θεωρητική επίγνωση του Σεφέρη. Αρκεί να αναφέρω τέσσερις όρους: παρθενογένεση, αλληλεγγύη,¹³ ποιητική κοινοκτημοσύνη,¹⁴ δεύτερη κυοφορία.¹⁵ Μπορεί όλοι να παραπέμπουν στις συζητήσεις των ευρωπαϊών μοντερνιστών, και ιδιαίτερα στις επίμονες κριτικές παρεμβάσεις του Έλιοτ, διατηρούν όμως την πρωτοτυπία της μεταφοράς. Ας τις δούμε με τη σειρά: η παρθενογένεση υποδεικνύει ότι στην τέχνη απαιτείται γονιμοποίηση που εμπλέκει δύο πλευρές (όχι υποχρεωτικά ισότιμες), η αλληλεγγύη είναι ευφημισμός για το «παίρνω ό,τι χρειάζομαι», η ποιητική κοινοκτημοσύνη θα μπορούσε να θεωρηθεί σοσιαλιστικό άλλοθι για το «ο θάνατός σου η ζωή μου» και η δεύτερη κυοφορία μοιάζει με ποιητική σύλληψη της επίδρασης, γιατί περιγράφει κάτι ανέφικτο, μια δεύτερη κυοφορία: ο ποιητής είναι θαυματοποιός, κατορθώνει το αδύνατο, μια δεύτερη κυοφορία. Αφού συμβεί η πρώτη κυοφορία, το πρωτογενές φυσικό γεγονός, στον χώρο της τέχνης, δίνεται η δυνατότητα το ίδιο σπέρμα να γονιμοποιηθεί και μια δεύτερη καλλιτεχνική μήτρα.

Το παράδοξο αυτό μπορεί να συμβεί στην τέχνη όσο απίθανο και αν φαίνεται, άλλωστε η κοινοκτημοσύνη και η αλληλεγγύη συνδράμουν σε αυτή την εξέλιξη. Μια δεύτερη κυοφορία επομένως όπου ο ίδιος δότης γονιμοποιεί αλληλοδιαδόχως και διαφορετρόπως δύο ποιητικές μήτρες. Υπάρχει άραγε κάποια αμφιβολία ότι το αποτέλεσμα θα είναι διαφορετικό μολονότι το

σπέρμα είναι το ίδιο. Δεν θα μπορούσε άραγε ο Σεφέρης να είναι η δεύτερη κυοφορία με πρώτη εκείνη που εμπλέκει τον Έλιοτ; Όλα τα υπόλοιπα (δάνεια, οικειοποιήσεις, οφειλές) είναι περιττά αν δεν ξαναγεννήσει τον Έλιοτ αλλά και τον εαυτό του, εκείνον που δηλώνει τα γνωστά τού καθωσπρεπισμού: «Δεν είμαστε ποτέ μόνοι όταν γράφουμε»¹⁶ ή «Είναι δύσκολο ν' απαλλαγεί ο κάθε άνθρωπος από τον αόρατο χορό των γερόντων που τον παρακολουθούνε σ' όλη του τη ζωή».¹⁷ Όσο εύστοχος και αν είναι αυτές οι εικόνες παραμένουν στο προβλέψιμο πεδίο του ελιοτικού μοντερνισμού. Η δεύτερη κυοφορία αντίθετα διεκδικεί το ουτοπικό, το αδύνατο. Αφήνει όμως και αυτή ένα ίχνος εξάρτησης: έρχομαι δεύτερος, κάποιος προηγήθηκε, κάπου η επιρροή συνεχίζει να με κατατρέπει διά της συγγένειας.

Ο Σεφέρης δυναστεύτηκε και από τις δεύτερες κυφορίες και από τον χορό των γερόντων. Πάλεψε όμως πολύ και τα έβγαλε πέρα. Η ποίησή του είναι το «ημερολόγιο» στο οποίο καταγράφεται η δύσκολη διαδρομή με τις κορυφώσεις και τις καταβαραθρώσεις της. Στο «σώμα» της διεξάγει μάχη για να επιβάλλει τη δική του φωνή. Η αντίθεσή του με τους ανιχνευτές επιδράσεων όμως δεν περιορίστηκε μόνο στην ποιητική διαπραγμάτευση, πέρασε, και μάλιστα επιμόνως, στα κριτικά του δοκίμια, όπως είδαμε έως εδώ. Σε όσα αναφέραμε θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και άλλες έννοιες που συγκλίνουν στην ίδια αντιμετώπιση: η ποίηση συμβαίνει στον δημόσιο χώρο, ανήκει στην ιστορία του πολιτισμού αλλά προκόβει μόνον όταν γίνεται ατομική υπόθεση πάνω στο κληρονομημένο παλίμψηστο. Τέτοιες έννοιες ή λειτουργικοί όροι μπορούν, για παράδειγμα, να θεωρηθούν η «αδιάλυτη κρίση», τα «κράματα» και τα «αμαλάματα», καθώς και οι «ισορροπίες», «οι αφομοιώσεις», «οι αποκρυσταλλώσεις» και οι «επιμειξίες». Όλα δηλαδή τα φαινόμενα που δείχνουν ότι ο Σεφέρης αντιλαμβανόταν την ιστορία της λογοτεχνίας όχι με όρους ανταγωνισμού και διεκδίκησης αλλά με όρους σύνθεσης και συνεργασίας. Η τέχνη δεν είναι ο τόπος της διαφοράς αλλά ορίζοντας εγγύτητας. Σε αυτό το πλαίσιο η επίδραση εξασθενεί και γίνεται αναγκαία και χρήσιμη οικειοποίηση.

Καιρός να επιστρέψουμε στην «παράλληλια». Αν ο Σεφέρης, συνομιλώντας με τον Έλιοτ, βρήκε τον δικό τρόπο να μιλήσει για την «επίδραση», υπερασπίζοντας, έστω έμμεσα, το δικό του έργο, πώς μπορούσε να μιλήσει για δύο ξένους μεταξύ τους ποιητές: τον Καβάφη και τον Έλιοτ; Πώς θα τους συνέκρινε χωρίς



Ο Τ.Σ. Έλιοτ στην είσοδο του εκδοτικού οίκου Faber and Gwyer στο Λονδίνο τη δεκαετία του 1920.

να πέσει στην παγίδα των επιδράσεων και, ακόμη χειρότερα, των εκβιασμένων ομοιοτήτων; Πώς κινείται κανείς σε αυτό το ναρκοπέδιο των εννοιών που βρίσκεται καταμεσής στην πεδιάδα της ποίησης; Πριν απαντήσουμε ας πούμε κάτι για τις ενδοοικογενειακές σχέσεις: ο Σεφέρης είναι ο νέος ποιητής που διεκδικεί τον δικό του χώρο στον ελληνικό και ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Εκεί τον περιμένουν δύο αντίπαλοι, ο ένας νεκρός και ο άλλος ζωντανός. Και οι δύο εξίσου ισχυροί και επίφοβοι. Την ίδια στιγμή όμως και οι πιο σημαντικοί συνομιλητές του, ο Καβάφης με τη δύναμη της ελκυστικής διαφοράς και ο Έλιοτ με τη γοητεία της αδελφής ψυχής. Δύσκολη η επιβίωση. Εκτός από την κατά μέτωπο αντιμετώπιση (με όλες τις εκλεπτυσμένες τεχνικές ενός ποιητικού μακιαβελισμού), εξίσου αποδοτική έκρινε ο Σεφέρης ότι είναι και η τακτική να τους κάνει φίλους, να τους φέρει δηλαδή στην παρέα των γερόντων που τον παρακολουθούν και δεν μπορεί να υπερβεί παρά μόνο διά της

διπλωματικής γενναιοδωρίας. Κάπως έτσι φαντάζομαι, για δικό του λογαριασμό, κατέληξε να μιλήσει γι' αυτούς προσφεύγοντας σε καινούργια επινόηση: την παράλληλια.

Με την παράλληλια είσαι κατοχυρωμένος: πρώτον, δεν υπάρχει αιτιότητα, άρα δεν ανακατεύεται με διεστραμμένα υποκείμενα και ανομολόγητους δανεισμούς. Κάνεις απλώς μια πρόταση να διαβαστούν δύο έργα αντικριστά και φανερώνεις τη συγγένεια ή τη συνάφεια τους που είναι καθαρά υπόθεση της γραφής. Έχεις και άμυνα: δεν μπορούν να σε κατηγορήσουν για ζορισμένες συγκρίσεις. Στο πεδίο της σύγκρισης έχεις πάρει τα μέτρα σου: συγκρίνω δεν σημαίνει ότι αποκαθιστώ αναγκαστική σχέση. Υφέρπει ωστόσο η ομοιότητα. Συγκρίνω για να προτείνω, ακόμη και στον καμβά της διαφοράς, κάποιες ομοιότητες, κάποιους κοινούς τόπους και τρόπους ποιητικής εκφοράς, κάποιες συγγενικές θεματικές. Ο Σεφέρης απέφυγε τη σύγκριση γλώσσας, ύφους και ποιητικής ιδιοσυγκρασίας εν

γένει. Εντόπιζε την παράλληλια στο κοινό πεδίο του μοντερνισμού όπου ο Έλιοτ είχε μεγάλη συνεισφορά και όπου ο Καβάφης εισερχόταν δυναμικά, αν και κάπως αργοπορημένα. Εκεί αντιστοιχίσε την παράλληλια σε ζητήματα όπως η χρήση της ιστορίας, η μυθική μέθοδος, η αντικειμενική συστοιχία, η ποιητική ευαισθησία, η σκηνοθεσία καταστάσεων· εν ολίγοις, σε θεωρητικά ζητήματα ποιητικής.

Η παράλληλια μπορεί να δηλώνει παράλληλη κίνηση όχι όμως υποχρεωτικά και αμοιβαία ματιά. Τα τρένα κινούνται παράλληλα, αλλά δεν μπορεί να ξέρεις ποιος βλέπει ποιον, για πόσο καιρό, με ποια διάθεση, σε ποιο επίπεδο προσοχής. Η παράλληλια δεν συνεπιφέρει ισότητα ή αμοιβαιότητα στη στάση των επιβατών. Ο Σεφέρης αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο, γι' αυτό δεν μιλά για τρένα ή για επιβάτες αλλά μόνο για τον ουδέτερο / κοινό χώρο της παράλληλιας. Τα υπόλοιπα αφήνονται στη διακριτική ευχέρεια του αναγνώστη. Αυτός έχει τη δυνατότητα να προχωρήσει περισσότερο και να διαβάσει τους δύο ποιητές δημιουργικά, εντοπίζοντας συνάψεις και καλλιεργώντας συνάψεις, έτσι ώστε η ανάγνωση να γίνει πλούσια σε φαντασία και γνώση, ανεξάρτητα από την πραγματική συγγένεια των έργων.

Ο Σεφέρης, έχοντας υποστεί ο ίδιος τη μομφή για μίμηση, υψηλών προτύπων, φρόντισε από την αρχή να ξεκαθαρίσει ότι δεν πρόκειται να υποστηρίξει «δεσμους, επιρροές» ούτε «πως υπάρχει επίδραση του ελιοτικού έργου πάνω στον Καβάφη».¹⁸ Μάλιστα, για να μην υπάρξει καμιά αμφιβολία, δηλώνει: «Μου φαίνεται πολύ απίθανο να δέχτηκε ο Έλιοτ επιδράσεις από τον Καβάφη· άλλωστε δεν είναι οι επιδράσεις που μ' ενδιαφέρουν [...] Μπορεί κανείς νόμιμα να μιλήσει για τα παράλληλα έργα του Καβάφη και του Έλιοτ· παράλληλα, όπως ο Πλούταρχος έγραφε τους παράλληλους βίους του Δημήτριου του Πολιορκητή και του Μάρκου Αντώνιου, λ.χ., δυο ανθρώπων ολωσδιόλου ξένων· ή, καλύτερα, όπως στη ναυσιπλοία μιλούν για τόπους που βρίσκονται στην ίδια παράλληλο κι έχουν το ίδιο κλίμα, χωρίς να είναι στο ίδιο σημείο της γης».¹⁹ Δεν θα μπορούσε να υπάρξει καλύτερος ορισμός της παράλληλιας και τόσο ευρηματικά παραδείγματα. Την ίδια στιγμή όμως εγείρονται πλήθος ερωτήματα που συμβαδίζουν με την έγνοια του Σεφέρη ότι «είναι πολύ επικίνδυνο να μετρούμε έναν ποιητή μ' έναν άλλο ποιητή».²⁰ Η κατανοητή απέχθειά του για τη χρήση των επιδράσεων, ως μέσο για την μείωση ενός ποιητή, τον αναγκάζει να πάρει τα μέτρα του και να περιορί-

σει την παραλληλία στην πολύ χαλαρή επικράτεια που ορίζουν οι έννοιες «αίσθηση», «μάθηση», «σκέψη».

Ο Σεφέρης βιώνει το μεταίχμιο, εκείνο το σημείο όπου πρέπει να βεβαιώσει την παραλληλία και την ίδια στιγμή να την αναίρει. Έτσι, ενώ δηλώνει ότι «ο Έλιοτ είναι πολύ διαφορετικός από τον Καβάφη, και στην ιεραρχία των αξιών, και στους τεχνικούς τρόπους, και στη γλωσσική ιδιοσυγκρασία, και στον τόνο της φωνής του. Είναι άνθρωπος άλλης φυλής»,²¹ συνεχίζει να υπερασπίζεται το κοινό πεδίο, έστω και αν παραμένει ακόμη αμφιλεγόμενο: «Είναι μεγάλη η απόσταση που χωρίζει τον Έλιοτ από τον Καβάφη. Και όμως αυτός ο Φαναριώτης, που μοιάζει αρχίζοντας να μην έχει κανένα ταλέντο για την ποίηση, και μολαταύτα επιμένει, σαν αληθινός ποιητής, και γίνεται «όμοιος εαυτώ», παραμερίζοντας σιγά-σιγά τα πράγματα που δεν του ανήκουν – έδωσε, με τον τρόπο του, υποσυνείδητο ίσως, δεν ξέρω, σαν κάτι που φυσιολογικά ωριμάζει, και με τις εικόνες του πατρογονικού θυρεού του, την ποιητική έκφραση της Έρμηης Χώρας».²²

Πόσο παράλληλοι είναι ο Σεφέρης με τον Έλιοτ; Μήπως ο Σεφέρης, παραλληλίζοντας τον Έλιοτ με τον Καβάφη, θέλησε ταυτόχρονα να δείξει στους μελετητές του έναν διαφορετικό τρόπο να κατανοήσουν το έργο του, χωρίς τις παρενέργειες της επίδρασης; Ή μήπως έτρεφε, τη νόμιμη για ποιητή φιλοδοξία, όντας μάλιστα στην κατάλληλη ηλικία και έχοντας ήδη σημαντικό έργο, να τον δουν ως ισάξιο του Έλιοτ, σε μια σχέση παραλληλίας, και όχι ως ένα είδος δεύτερο χέρι «Έλιοτ της Ελλάδας»; Είναι αλήθεια ότι όσα λέει για τον Καβάφη θα μπορούσαν, σε μεγάλο βαθμό και με πειστικότερο τρόπο, να αναφέρονται στο δικό του έργο. Κατά κάποιο τρόπο είναι σαν να λέει στον αναγνώστη ότι μπορεί ο Καβάφης να κινείται παράλληλα με τον Έλιοτ σε ορισμένα ζητήματα, η πραγματική όμως παραλληλία, υπό την έννοια της αλληλεγγύης και της συγγένειας, πρέπει να αναζητηθεί στη δική του ποίηση. Κάτι τέτοιο ενισχύεται και από το γεγονός ότι η θεώρηση της ιστορίας, της παράδοσης, της ποιητικής συγκίνησης και, το σημαντικότερο, η μορφή της ποιητικής εκφοράς στο έργο του, διασυνδέονται γονιμότερα με την ελιοτική ποίηση και κριτική.

Όποια και αν ήταν η πρόθεση του ποιητή, η χρήση της παραλληλίας, υποχρεώνει όσους μελετούν τη σχέση του με τον Έλιοτ να αναμετρηθούν πρώτα, προτού δηλαδή καταλήξουν σε εμπειρικές ετυμηγορίες, με όλο το πλήθος των επιδραστικών εννοιών, μετά να ξεκαθα-

ρίσουν το περιεχόμενο της παραλληλίας και στη συνέχεια να αποφασίσουν πώς θα περιγράψουν το πεδίο ανάμεσα στα δύο τρένα. Το σημαντικότερο όμως είναι η «ματιά» των δύο ποιητών, όπως αποτυπώνεται στα κείμενα: ποιος βλέπει ποιον, με ποια διάθεση, με τι πρόθεση, σε ποια στάση, με ποιο διαφέρον; Πώς παραμένουν ξένοι την ίδια στιγμή που ο ένας από τους δύο, ή και οι δύο, πολιορκούν τη φίλια ή έστω την οικειότητα; Και τι συμβαίνει στην περίπτωση που ο ένας είναι προσηλωμένος στο τρένο απέναντι, με εντατική περιέργεια, και ο άλλος κοιτάζει μπροστά, αδιάφορος; Μήπως τελικά η παραλληλία είναι ένας έμμεσος τρόπος να υπονομεύσει ένας ποιητής κάθε συσχετισμό και να προωθήσει το χάσμα της διαφοράς τονίζοντας τη μοναδικότητα της δικής του διαδρομής; Τέτοια και άλλα πολλά ερωτήματα θα θεθούν σε όποιον αναζητήσει τις διαπλοκές του Σεφέρη με τον Έλιοτ ή με άλλα τρένα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Τελικά πρέπει να ανανοηματοδοτήσουμε την παραλληλία. Ο Σεφέρης είναι μια καλή αρχή, γιατί μας αναγκάζει να μελετήσουμε τις ρητορικές χρήσεις και τις πολιτικές διαστάσεις του όρου. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι οι διαφορές και οι ομοιότητες δεν στηρίζονται στη βιογραφία των ποιητών ούτε σε κειμενικά δάνεια αλλά στη διερεύνηση του ευρύτερου πολιτισμικού πεδίου, εκεί όπου διαφορετικά έργα μοιάζουν αφινίδια να μοιράζονται κοινά αγαθά. Μετά από την πείρα που σωρεύτηκε στα χρόνια που ακολούθησαν, η πλευρά αυτή της

παραλληλίας χρειάζεται μεθοδικότερη αντιμετώπιση. Ακόμη περισσότερο χρειάζεται κάτι τέτοιο (ή μάλλον: ισχυρή αναθεώρηση) η πολιτική της λογοτεχνίας. Ο Σεφέρης δεν προχώρησε στο ζήτημα αυτό, αφού έβλεπε τη λογοτεχνία ως ειρηνική, μολονότι δύσκολη, συμβίωση, και όχι ως πεδίο όπου ανταγωνισμοί, αντιθέσεις και διαμάχες υπηρετούν τη διεκδίκηση κυριαρχίας και επιρροής. Ωστόσο, το πολιτικό του αισθητήριο λειτούργησε διαφορετικά. Χρησιμοποιώντας την παραλληλία προστάτευε τον Καβάφη, και έμμεσα τον εαυτό του, από επιζήμιες συγκρίσεις με τον Έλιοτ. Με αυτόν τον τρόπο φέρνει στο ίδιο ύψος τον καθιερωμένο έλληνα ποιητή με τον καθιερωμένο ευρωπαίο. Υπό την έννοια αυτή η παραλληλία του Σεφέρη έχει ευρύτερη στόχευση: να ενταχθεί ο ελληνικός μοντερνισμός στην ευρωπαϊκή οικογένεια. ▲

- 1 Γ. Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης - Θ. Σ. Έλιοτ: παράλληλοι». Πρόκειται για διάλεξη που έδωσε ο Σεφέρης τον Δεκέμβριο του 1946 στην Αθήνα και δημοσιεύτηκε το 1947 στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Ο σημερινός αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει το κείμενο στον πρώτο τόμο των *Δοκιμών* (Ίκαρος, Αθήνα 1974, σσ. 324-363).
- 2 Κυκλοφόρησε στην Αλεξάνδρεια το 1953, αναδημοσιεύτηκε στο: Τιμος Μαλάνος, *Καβάφης* 2, Αθήνα 1963, σσ. 121-161. Οι αντιρρήσεις του Μαλάνου πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1948, σε περιοδικό της Αλεξάνδρειας, και είχαν προκαλέσει την αντίδραση του Σεφέρη, όπως μαρτυρείται σε σχετική επιστολή που έγραψε την ίδια χρονιά και έμει-

νε ανέκδοτη έως το 1983 (βλ. σχετικά Γιώργος Σεφέρης, «Υστερόγραφο στη δοκιμή "Κ. Π. Καβάφης - Θ. Σ. Έλιοτ παράλληλοι"», παρουσίαση Γ. Π. Σαββίδης, *Λέξη*, 23 (Μάρτ. - Απρ. 1983), σσ. 190-197).

- 3 Σε ελεύθερη μετάφραση: «Η σύγκριση δεν αποδεικνύει τίποτα» ή «Η σύγκριση είναι παραπλανητική». Ένα από τα πιο γνωστά κείμενα επί του θέματος είναι αυτό του R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Gallimard, Παρίσι 1963.
- 4 Το λανσάρισμα του όρου αποδίδεται δικαίως στην Τζούλια Κρίστεβα (βλ. *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Παρίσι 1969).
- 5 Εισηγητής ο βάρδος της κριτικής Χάρολντ Μπλουμ με το μανιφέστο του *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973 [*Η αγωνία της επίδρασης*, (μτφρ. Δημήτρης Δημητρούλης, Άγρα, Αθήνα 1989)].
- 6 «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο» (1948), στο *Δοκιμές*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 19. Πβ. και «Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών"» (1941) στο *Δοκιμές*, τόμ. Α', σ. 186 («Δεν υπάρχει παρθενογένεση στην τέχνη»).
- 7 Ezra Pound, *Literary Essays*, Faber and Faber, Λονδίνο 1960, σ. 5.
- 8 T. S. Eliot, *Σημειώσεις για τον ορισμό της κουλτούρας*, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σσ. 142 και 143.
- 9 T. S. Eliot, *Δοκίμια για την ποίηση και την κριτική (1919-1961)*, μτφρ.-επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, Ηριδανός, Αθήνα 1983, σ. 85.
- 10 Γ. Σεφέρης - Τ. Μαλάνος, *Αλληλογραφία (1935-1963)*, Ολκός, Αθήνα 1990, σσ. 293-294 (από επιστολή Σεφέρη στον Μαλάνο το 1948).
- 11 Θυμίζω εδώ ενδεικτικά τους στίχους από τα *Τρία Κρυφά Ποήματα* (1966): Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας, / Σπέρνονται γεννιούνται σαν τα βρέφη / ριζώνουν θρέφονται με το αίμα».
- 12 *Δοκιμές* Α', σ. 506. Πβ. και σ. 480, σμμ. 110 για το ίδιο θέμα.
- 13 «Η τέχνη είναι μια απέραντη αλληλεγγύη», *Δοκιμές* Α', σ. 91 (εξετάζοντας τη σχέση των μοντέρνων με την παράδοση).
- 14 «Ποιητική κοινοκτημοσύνη», *Δοκιμές* Α', σ. 307 (μιλώντας για τον *Ερωτόκριτο* και την ομηρική κληρονομιά της Αναγέννησης).
- 15 «Δεύτερη κυοφορία», *Δοκιμές* Α' σ. 44 (σχολιάζοντας την παρουσία παραθεμάτων από έργα άλλων συγγραφέων στην ποίηση του Έλιοτ).
- 16 *Δοκιμές* Β', σ. 246.
- 17 *Δοκιμές* Α', σ. 25.
- 18 Ο. π., σ. 324 και 325.
- 19 Ο. π., σ. 326-327.
- 20 Ο. π., σ. 345.
- 21 Ο. π., σ. 356.
- 22 Ο. π., σ. 360.



Διεθνές φεστιβάλ
για τα 200 χρόνια από την πρώτη έκδοση
των παραμυθιών των αδερφών Γκριμ
KNOT Gallery

Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 2012
Το πρόγραμμα στη διεύθυνση
www.grimmknot.com
[δυνατότητα online κράτησης]

Πληροφορίες/τηλέφωνο κρατήσεων
για όλες τις εκδηλώσεις: 6940808727