

# ΕΠΙΔΕΩΡΗΣΗ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ 9

Θεωρητικές και Διδακτικές προσεγγίσεις  
στην Παιδική Λογοτεχνία



== ΒΙΒΛΙΟΓΟΝΙΑ ==

ΑΘΗΝΑ 1994



## ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ: ΜΙΑ «ΔΟΚΙΜΗ» ΣΤΗΝ «ΠΑΙΔΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ» ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ

### Α. Γενικά

Η μελέτη όλων των πτυχών του έργου «μειζόνιον»<sup>1</sup> ποιητών, όπως του Σεφέρη, προκειμένου να αποτιμήσουμε συνολικά όχι μόνο την εποχή - γενιά που εντάσσονται αλλά την αισθητική που αυτοί ακολουθούν και τη δυναμική που μεταουσιώνουν, είναι σίγουρα απαραίτητη όσο και σημαντική. Μια τέτοια αποτίμηση ασφαλώς δε σημαίνει ότι «μεταφράζει» το έργο, αφού αυτό λειτουργεί με αυτονομία: απλώς «κάνει να ξεπηδήσει μια σημασία, αντλώντας την από μία μορφή που είναι το ίδιο το έργο»<sup>2</sup>. Ωστόσο: «Η ποίηση εξελίσσεται μαζί με τον άνθρωπο όχι τόσο στην ουσία, όσο στη μορφή».<sup>3</sup> Κι αυτό χρειάζεται να το θυμάται κανείς πάντα.

Είναι βέβαια γεγονός ότι το φαινόμενο «Σεφέρης» έχει μελετηθεί τόσο πολύ, εξαντλητικά θα λέγαμε, όσο λίγα στα γράμματά μας. Μα ακόμη κι αν ο Σεφέρης της *Αλληλογραφίας* ή των *Ημερολογίων* δεν είναι πια ένα προβληματικό ζητούμενο, ο ίδιος ποιητής του χιούμορ, του παραλόγου, του «nonsense»<sup>4</sup> και του «χιδαίου»<sup>5</sup> μόλις τα τελευταία χρόνια μελετήθηκε στη σωστή του βάση, ενώ ακόμη και σήμερα γίνονται προσπάθειες να προσδιοριστεί η σημαντική του.<sup>6</sup>

1. Αν και δεχόμαστε το «Όσοι ποιητές, όσες ποιήσεις, τόσες ποιητικές» (βλ. Ανέστη Εικιγγέλου, *Εντα εκδοχές για την ποίηση και την ποιητική*, Θεσβική, ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, 1990, σ. 19) χρησιμοποιούμε τον παρקיπάνω όρο συμβατικά.

2. Βλ. Ρ. Μπαρτ, *Κριτική και αλήθεια*, μεταφ. Θ. Μπανουση, Αθήνα, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ, 1972, σ. 65.

3. Βλ. Ι. Εικιγγέλου, *Αισθητικές απομιθολογήσεις*, Αθήνα, ΔΩΔΩΝΗ, 1991, σ. 242.

4. Ο όρος «nonsense» έχει σημασία κοντινή σ' αυτήν του «limenick». Αν και ο Σεφέρης τον θεωρεί αμεταφράσιμο στη γλώσσα μας, νομίζουμε ότι μπορεί να αποδοθεί ως ανοησία και ανοητοαγλαυρμία ή λόγος χωρίς νοήμα. Για το «nonsense» οι Άγγλοι χρησιμοποιούν και τους όρους «Light verse», «nonsense verse» τονίζοντας ότι δεν είναι «ποιητική φόρμα» (poetic form), αλλά «τύπος ποίησης» (type of poetry). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. *The Oxford Book of light verse* και Cornish, Kenneth, *Nonsense verse*, Durban, South Africa: Knox Printing and Publishing Company, 1948.

5. Λέγοντας «χιδαίο» δεν αναφερόμαστε στη μεταλλαγμένη σημασία του αισχρού: εδώ χιδαίο είναι το «χιμα», το «μη αξιολογηθέν», το αστόχαστο. Περισσότερα για την έννοια του «χιδαίου» βλ. Κ.Θ. Δημαρά, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Δ' έκδ., Αθήνα, ΕΡΜΗΣ, 1985, σ.σ. 113 και 389 (χιρῖως).

6. Βλ. Ν. Βαλαωρίτη, *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, ΕΞΑΝΤΑΣ, 1990, σ.σ. 151, 156, 167-168 κ.ε., 208 κ.ε. Διαφωτιστικές είναι και οι πληροφορίες που μας δίνει η κ. Μαρώ Σεφέρη στο π. ΛΕΞΗ, τ. 53 (1986) σ. 190 κ.ε.

Γνωρίζοντας πόσο δύσκολος είναι ο λόγος για την ποίηση και έχοντας την υποψία μήπως τελικά «κάθε εξήγηση ποιήματος... είναι εξωφρενική»,<sup>7</sup> θα δοκιμάσουμε εντούτοις να προσεγγίσουμε την άλλη ποιητική πλευρά του Σεφέρη προσανατολισμένοι στην παιδική της διάσταση. Μια διάσταση που σίγουρα δεν τον καθιερώνει ως παιδικό ποιητή, αλλά αναμφισβήτητα σηματοδοτεί μια ιδιαιτερότητα αξιοπρόσεκτη. Η σχέση του Σεφέρη με το χιούμορ, το παράλογο, το «nonsense» πραγματώνεται, μορφικά και ουσιαστικά, και στα *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά* που θα είναι οδηγός μας στη μελέτη που ακολουθεί.

### **B. Μορφή της έκδοσης**

Τα *Ποιήματα* αυτά κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις «Ερμής» το 1975 (τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του ποιητή, σε 5.000 αντίτυπα). Μέχρι σήμερα έχει γίνει μια ανατύπωση του βιβλίου (Ιούνιος 1992), όχι όμως και ιδιαίτερη μελέτη των περιεχομένων του. Η επίσημη κριτική του Σεφερικού έργου δεν αγνοούσε, φυσικά, την ύπαρξή τους· θεώρησε μάλλον προβληματική την ένταξή τους στο όλο έργο του Σεφέρη και δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα μαζί τους. Σίγουρα, τέτοια «ελαφρά» ποιήματα, γραμμένα από ένα «σοβαρό» και «δύσκολο» ποιητή, δεν είναι εύκολο να παρκαταχθούν αβασάνιστα πλάι στην *Κίχλη*, το *Μυθιστόρημα* ή τον *Ερωτικό Λόγο* ως εκφάνσεις του ίδιου φαινομένου.

Σήμερα όμως, μετά την έκδοση και των *Εντεψίζικων*,<sup>8</sup> είναι πια απαικίτητο να μελετηθεί και αυτή η πτυχή της ποιητικής αισθητικής του. Η έκδοση λοιπόν, του 1975 περιλαμβάνει:

— I. Το γράμμα του Σεφέρη στη Δάφνη (κόρη της Άννας) το 1961, αντί για πρόλογο.

— II. Τα δεκαεφτά (17) ποιήματα του λειψώματος που εφτιαξε ο Σεφέρης για την Άννα (μικρότερη κόρη της Μακώς και του Α. Λόντου) στη Ν. Αφρική το 1941.

— III. Τα τρία (3) ποιήματα που γράφτηκαν στην Αθήνα το 1946 και προορίζονταν κι αυτά για την Άννα.

— IV. Την όπερα *Ο Μερλίνος ο Μάγος*, γραμμένη κι αυτή για την Άννα το 1946.

— V. Δύο μεταφράσεις, η πρώτη (1968) από το *Βιβλίο των ανοησιών* (*Book of Nonsense*) του Έντ. Ληρ και η δεύτερη (χ.χ.) από την *Αλίχη στη χώρα των θαυμάτων* (*Alice's Adventures in Wonderland*) του Λ. Κάρολ, αφιερωμένες στη Δάφνη.

— VI. Το τραγουδάκι *Πέντε ποντικάκια*.

— VII. Μια κάρτα με την Αρετούσα και τρία ποιήματα.

7. Βλ. Γ. Σεφέρη, *Λοκίμνες*, επιμ. Γ.Π. Σαφίδη, Β' τόμος (1948-1971), Γ' έκδοση, Αθήνα, ΙΚΑΡΟΣ, 1984, σ. 53.

8. Βλ. Μαθίου Πασχάλη, *Τα Εντεψίζικα*, επιμ. Γ.Π. Σαφίδη, Αθήνα, Διοχή του Λαζου, 1989.



—VIII. Ένα σχέδιο με ψακιά που έχει ως υπότιτλο μια αρχετική παικτομιά (1943).

Στο τέλος του βιβλίου υπάρχουν *Μερικές πληροφορίες* για τα περιεχόμενά του και λίγα σχόλια για τον Δηρ<sup>9</sup> και τη σχέση του με το Σεφέρη.

I. Το γράμμα του Σεφέρη (βλ. σ. 7 του βιβλίου), που μπαίνει ως πρόλογος, είναι γραμμένο το 1961, δηλαδή πολύ αργότερα από το χρόνο που γραφτήκαν τα περισσότερα από τα περιεχόμενα του βιβλίου. Μας εισάγει αμέσως στο κλίμα του γραψίματος, φανερώνοντας την παιδική υπόσταση του παραλήπτη και την παραμιθική διάθεση του αποστολέα. Η «ακχία ζωγραφική» του παιδιού προκαλεί τον ενήλικο «να τρέξει και να τραγουδήσει» έξω από τις αντικειμενικές διαστάσεις ενός φύλλου χαρτιού ζωγραφικής. Ομολογεί ότι: «Πολύ μου άρεσε» η ζωγραφιά, «γιατί ένα μικρό-μικρό πουλάκι, πιο μικρό από τη μυτη του μολυβιού αυτού που σου γράφω, πήγε και τρύπωσε μέσα στη ζωγραφική σου, και άμα είμαι καλός αρχίζει ένα θαυμάσιο κελάϊδημα». Το παράλογο της αιτιολόγησης, αν δε σημαίνει προσχώρηση του ποιητή στον παιδικό κόσμο και υιοθέτηση των κανόνων του, σίγουρα τον διασφαλίζει απ' αυτό που «θα ποιν οι άλλοι, οι μεγάλοι, πως είναι μπούρδες». Η διαλεκτική του αυτή διάθεση θα λειτουργήσει βέβαια για το καλό του, αφού «οι άλλοι» μ' ένα «χα» θα του ανανωρίσουν την «αλήθεια». Μα εκείνος ήδη θα είναι έξω από τις συντεταγμένες τους: θα πει μόνο ένα «χαίρομαι» και θα ριχτεί στη διασκέδαση!

Θα τολμούσαμε να πούμε ότι η λειτουργία του ποιητή εδώ μοιάζει με τη λειτουργία ενός «δρόντος προσώπου». Ολόκληρο το γράμμα, που είναι σαν παραμιθάκι, μας θυμίζει (πολύ συνοπτικά) τις λειτουργίες «των δρόντων προσώπων» του Rorpp, αφού υπάρχει και η αντίδραση των άλλων. Κατά τη «δίπλωση» δε του παραμιθικού μοτίβου θα έρθει και η επιβράβευση. Ακόμη και το παιδί, που εδώ δεν είναι βέβαια ο ακροατής, αλλά ο αναγνώστης, εμπλέκεται σ' αυτή τη δίκιση για ν' αποκαθαρθεί μαζί με τον αίτιο που δεν είναι άλλος από τον ποιητή. Θα διαπιστώσουμε παρακάτω ότι, δομικά, μια τέτοια διαλεκτική εναρμονίζεται με τις λειτουργίες των δρόντων προσώπων στα λίμερικ<sup>10</sup> του βιβλίου.

II και III. Τόσο τα δεκαεφτά πρώτα ποιήματα, όσο και τα τρία που ακολουθούν, είναι γραμμένα με την τεχνοτροπία του αγγλικού λίμερικ. Επειδή ο όρος λίμερικ (αγγλ. limerick) είναι καθοριστικός για τη σημασία και την αξία των ποιημάτων που θα δούμε, θεωρούμε απαραίτητο από τώρα να τον προσδιορίσουμε γραμματολογικά.

9. Για τα ξένα ονόματα και τα έργα για τα οποία έχει καθιερωθεί (λίγο ή πολύ) δόκιμος εξελληνισμένος τύπος θα χρησιμοποιήσουμε τον τύπο αυτό. Για τ' άλλα (που έχουμε συνηθίσει τον ξενογλωσσο τύπο τους ή τα σπανιούμε σπάνια) θα διατηρήσουμε την ξενογλωσση γραφή τους.

10. Για την απόδοση του αγγλικού όρου, «limerick(-s)» στα Ελληνικά θα χρησιμοποιούμε τον μεταγγραμμένο στα ελληνικά τύπο «λίμερικ», όπου δε χρησιμοποιούνται οι όροι «ληρολόγημα» ή «ληρολόγηματα» ή «ληρολογίες» (ή «ανοητοκλίμα») που επινόησε ο ίδιος ο Σεφέρης.

Τα λίμερικ, αναφέρει ο Τζ. Ροντάρι, είναι «ένα είδος του παραλόγου, συστηματοποιημένο και κωδικοποιημένο - και αγγλίζικο».<sup>11</sup> Πρόκειται για σύντομα ποιήματα της αγγλικής λαϊκής παράδοσης με σκωπτικό και ανόητο περιεχόμενο, όσο και «χιδαίο» κάποιες φορές. Κάθε λίμερικ αποτελείται από πέντε (5) στίχους που ομοιοκαταληκτούν κατά το σχήμα ααββα (ο 1ος με το 2ο και τον 5ο στίχο, ο 3ος με τον 4ο) και είναι γραμμένο σε αναπαιστικό μέτρο. Η ακριβής προέλευση του είδους δεν έχει διαπιστωθεί, ενώ υπάρχουν διάφορες εκδοχές. Μια απ' αυτές τό θέλει να προέρχεται από την επωδό ενός ιρλανδικού στρατιωτικού τραγουδιού του 18ου αι. (1700- ), όπου αναφερόταν η Ιρλανδική πόλη Limerick στην επαναλαμβανόμενη φράση «Will you come up to Limerick?». Αργότερα στη φράση αυτή προστέθηκαν και άλλοι στίχοι, αυτοσχέδιοι ή μη, διανθισμένοι με απίθανα επεισόδια και ευφυή υπονοούμενα. Μια άλλη θεωρία αναφέρεται στο *Mother Gooses's Melody*, βιβλίο που εκδόθηκε το 1791. Συλλογές τέτοιων ποιημάτων χρονολογούνται από το 1820 περίπου, ενώ ο Ληρ (1812-1888) ήταν εκείνος που τελειοποίησε το είδος και, αφού το ταίτισε με το όνομά του, το έκανε πασίγνωστο. Στο βιβλίο του *More Nonsense* (1872) βεβαιώνει ότι πήρε την ιδέα για τη σύνθεση τέτοιων ποιημάτων από ένα τραγουδάκι για παιδιά που άρχιζε με το στίχο: «There was an old man of Tobago».<sup>12</sup> Από την εποχή του Ληρ, μέχρι και τις αρχές ακόμη και του 20ού αι., πολλοί γνωστοί άνθρωποι των ευρωπαϊκών γραμμάτων θέλγονταν από την ασυνήθιστη αυτή ποίηση κι έγραφαν σεωρές λίμερικ. Γίνονταν ακόμη και διαγωνισμοί λίμερικ. Τελιώνοντας την αναγκαία αυτή αναφορά, πρέπει να πούμε ότι το είδος αυτό της ποίησης έκανε γνωστό στην Ελλάδα ο Σεφέρης.

Ο Τζ. Ροντάρι κάνοντας λόγο για τα λίμερικ, στο βιβλίο του *Η Γραμματική της φαντασίας*,<sup>13</sup> τα περιγράφει δομικά, ακολουθώντας προφανώς τους σοβιετικούς σημειολόγους Τσιβιάν και Σεγκάλ που έχουν μελετήσει το είδος, ενώ αναφέρεται ακόμη και σε «ελάχιστες», «όλες έγκυρες», παραλλαγές τους. Σύμφωνα, λοιπόν, με το Ροντάρι:

- ο 1ος στίχος παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή
- ο 2ος απλώς την ιδιότητα του (ή με έναν προσδιορισμό ή με ένα αντικείμενο που κατέχει ή με μια πράξη που εκτελεί)
- ο 3ος και ο 4ος παρουσιάζουν την εξέλιξη της δράσης του πρωταγωνιστή (ή την αντίδραση των δευτερευόντων προσώπων, των παρισταμένων)
- ο 5ος στίχος κλείνει το ποίημα μ' ένα επίθετο, συνήθως «εκκεντρικό», ηχηρό (ή αναφέρεται σ' αυτά που μπορεί να πάθει ο πρωταγωνιστής εξαιτίας της προηγούμενης δράσης του).

11. Βλ. Τζ. Ροντάρι, *Η Γραμματική της φαντασίας*, μτφρ. Μ. Βερτόωνη - Κοκόλη και Α. Αγγουρίδου - Στριτζη, Αθήνα, ΤΕΚΜΗΡΙΟ, 1985, σ. 60

12. Στο ίδιο, σ. 60.

13. Το τραγουδάκι αυτό εντοπίσι στο *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, England, 1820, όπως αναφέρον οι May Hill Arbuthnot και Zena Sutherland στο βιβλίο τους *Children and Books*. Fourth Edition Illinois, Scott Foresman and Company, 1972, p. 330



Η παραπάνω δομική περιγραφή θα είναι ο οδηγός μας για τη μελέτη των λίμερικ του Σεφέρη.

Επειδή δεν είναι δυνατό να ασχοληθούμε και με τα είκοσι του βιβλίου, θα δούμε, δειγματοληπτικά, τα πιο αντιπροσωπευτικά της Σεφερικής τεχνολογίας, εντοπίζοντας και τις παραλλαγές.

Στο πρώτο: *«Είτανε μια κοπέλα απ' τη Σάμο  
που έχωσε το δεξί της στην άμμο  
και με τ' άλλο το χέρι  
εκρατούσε ένα αστέρι  
Ετούτη η κοπέλα απ' τη Σάμο»* (σ. 9)<sup>14</sup>

ο 1ος στίχος παρουσιάζει την πρωταγωνίστρια: «μια κοπέλα απ' τη Σάμο» και ο 2ος την ιδιότητά της πραγματωμένη με την πράξη που εκτελεί: «που έχωσε το δεξί της στην άμμο». Στον 3ο και 4ο στίχο έχουμε συνέχιση της δράσης της, αφού «και με τ' άλλο το χέρι / εκρατούσε ένα αστέρι». Στον 5ο στίχο επανατονίζεται η παρουσία της με μία δεικτική αντωνυμία: «ετούτη η κοπέλα απ' τη Σάμο». Στο λίμερικ αυτό εντοπίζουμε δύο «έγκυρες» παραλλαγές: στο 2ο στίχο, όπου αντί για την απλή ιδιότητα, έχουμε την πραγμάτωσή της και στον 5ο στίχο, όπου αντί για το τελικό «εκκεντρικό» επίθετο, συναντούμε μίαν αντωνυμία.

Στο δεύτερο, κατά σειρά, λίμερικ:

*«Είτανε μια κοπέλα στην Πρετόρια  
που φόρεσε 15 πανωφόρια  
Σαν της είπαν γιατί  
αποκρίθη είναι αυτή  
Η μόνη αναψυχή μου στην Πρετόρια»* (σ. 11)

οι παραλλαγές εντοπίζονται: στον 3ο στίχο όπου αντί για την εξέλιξη της δράσης της «κοπέλλας από την Πρετόρια» έχουμε την ερώτηση (αντίδραση) από τους παρισταμένους, στον 4ο και 5ο στίχο, όπου η πρωταγωνίστρια όχι μόνον δεν παθαίνει τίποτα, αλλά αντιπαρέρχεται το ενοχλητικό «γιατί» με αφοπλιστική ειλικρίνεια. Το λίμερικ αυτό υπάρχει και σε επιστολή<sup>15</sup> του Σεφέρη στον Τ. Μαλάνο, όταν ο ποιητής βρισκόταν στην Πρετόρια.

Ο Σεφέρης σχεδόν πάντα λειτουργεί με μια «συστοιχία αντικεμενική». Η Πρετόρια είναι το πλαίσιο. Μια παράξενα ντυμένη γυναίκα στην Πρετόρια, τυλιγμένη στα «ουκ ολίγα» πανωφόρια της, αποτελεί ίσως το έναυσμα για να προβάλλει την αίσθησή του, μετουσιωμένη ποιητικά, μέσα απ' αυτό το πλαίσιο.

Στο λίμερικ: *«Είτανε μια κοπέλα στο Πεκίνο  
Που 'λεγε πάντα: «Δος μου κι απ' εκείνο»*

14. Ο αριθμός της σελίδας κάτω από κάθε λίμερικ παρατέμνει στην έκδοση Σεφέρης. Γιώργος, *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά*. Αθήνα, ΕΡΜΗΣ, 1975.

15. Βλ. Γ. Σεφέρη και Τ. Μαλάνο, *Αλληλογραφία (1935-1963)*, φ. επιμ. Δ. Δασκαλόπουλου, Αθήνα, ΟΛΚΟΣ, 1990, σ. 56 (αφ. επιστ. 24.2.41). Στην ίδια επιστολή (και ίδια σελίδα) υπάρχει κι ένα άλλο λίμερικ: «Ήταν ένας νέος στην Αντιόχεια...» για τον Μαλάνο.

Και σαν της τα δώσαν όλα  
Έσκασε σαν πασαβιόλα  
Και την κλάψανε πολύ στο Πεκίνο» (σ. 21)

η λέξη «πασαβιόλα» υπάρχει σε μίαν επιστολή<sup>16</sup> της Μαρώς στο Σεφέρη. Την «αντικειμενική σιστοιχία» εδώ συνθέτει, πιθανότατα, η δυσάρεστη οικογενειακή κατάσταση της Μαρώς. Η λέξη «πασαβιόλα» λειτουργεί μάλλον σαν έναυσμα για την ποιητική μετουσίωση.

Στο τρίτο κατά σειρά λίμερικ:

«Είτανε στην Πρετόρια μια Ντώτσισα  
Που στον ύπνο της φώναξε: «κλώτσισα  
Σάμπως νάμοιν φοράδα  
Πέντε αυγά στην αράδα  
Κι' ως πρωί καθισμένη τα κλώτσισα» (σ. 13)

οι τρεις τελευταίοι στίχοι παρουσιάζουν την εξέλιξη της δράσης της Ντώτσισας ως ομολογία της ίδιας της πρωταγωνίστριας. Σ' ένα άλλο που ο ποιητής ρωτάει:

«Θυμάσαι στο Τρανσβάλι το Μινίστρο  
Που είτανε βουρλισμένος απ' τον οίστρο  
Και φορώντας ένα ράσο  
Και κρατώντας ένα πράσο  
Το χτυπούσε στο κεφάλι του σα σείστρο» (σ. 15)

αν και η ιδιότητα του Μινίστρο είναι ολοφάνερη: «βουρλισμένος», η δράση του εκτείνεται και στον 5ο στίχο.

Πιο κοντά στο πρώτο που παραθέσαμε («Είτανε μια κοπέλα απ' τη Σάμο») είναι και τα:

«Είτανε μια γριά στο Φινιστέρι  
Που είχε μαζί της πάντα ένα κλιστέρι  
Και το γέμιζε κολόνια  
Κι έτρεχε μέσα στ' αλώνια  
Ετοιπή η παλαβή στο Φινιστέρι» (σ. 23)

«Είτανε μια γριά από τη Λιβίη  
Που δι(α)βάζε του Πλοιτάρχου τσοι βίοι  
Όταν τέλειωνε ένα τόμο  
τον επέταγε στο δρόμο  
Τουτη η σχολαστικιά από τη Λιβίη».<sup>17</sup> (σ. 41)

Στον τελευταίο στίχο των δύο παραπάνω λίμερικ το ηχηρό επιθετο προσθετεί έμφαση στην, έτσι κι αλλιώς, εκφραστική αντωνυμία.

16. Βλ. Σεφέρη και Μαρώς, *Αλληλογραφία*, Α (1936-1940) φ. επιστ. Μ.Ζ. Κοπιδοίχη, Ημερολόγιο, ΒΙΚΕΛΑΙΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, 1989, σ. 347 (αφ. επιστ. 137, 9 Δεσ. 1939)

17. Το λίμερικ αυτό είναι γραμμένο στο πρωτοτύπο με κεφαλαία. Ακολουθώντας τη γραμμή των υπολοίπων του βιβλίου διατηρήθηκε κεφαλαίο μόνο το αρχικό γράμμα καθ' έστιχον.



Τέλος, σ' ένα άλλο:

«Ήτανε μια γρια απ' το Λασιφή  
Που μια λαμπρή κατάπιε ένα ρεβίθι  
Όταν είπε «θέλω κι άλλο!»  
Έγινε κακό μεγάλο  
Και χάθηκε η γριά με το ρεβίθι» (σ. 27)

η (παραλλαγή με την) αντίδραση των παρισταμένων περιγράφεται αρχικά στον τέταρτο στίχο, ενώ το αποτέλεσμα της αντίδρασης υπονοείται στον 5ο στίχο μια και «χάθηκε η γριά» (ποιος ξέρει πώς!).

Αυτά τα ποιήματα δε γράφτηκαν όλα μαζί. Τα δεκαεφτά (17) πρώτα θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν το χαρακτήρα συλλογής. Το καθένα απ' αυτά αναφέρεται σε διαφορετική χρονική στιγμή της ζωής του ή καλύτερα της περιπλάνησής του σε γεωγραφικούς χώρους και συναισθηματικούς τόνους. Αποτέλοι, θα τολμούσαμε να πούμε, τον συνεχτικό κρίκο της πολυταξιδεμένης ζωής του, τα λειμωνάρια αλλά και τα γυμνάσια της σκέψης του. Παράλληλα μαρτυρούν την αγάπη του για τα παιδιά, την ευαισθησία του αλλά και την ιδιοτυπία της παιδικής του προσέγγισης. Όλα τους υπακούουν στον κωδικό του αστείου, του παραλόγου, ενώ στα περισσότερα ο μύθος τους στηρίζεται σε αποδοχή, ή μη, σχέσεων και κοινωνικών συμβάσεων.<sup>18</sup> Υπάρχει συνήθως ένα εκκεντρικό ή ασυνήθιστο άτομο που βρίσκεται σε αντίθεση με τη συντηθισμένη τακτική της κοινωνικής ζωής. Αν και δεν είναι όλα τους γνήσια παράλογα, όπως θα παρατηρούσε ο Ροντάρι, τα περισσότερα κινούνται στα πλαίσια αυτά. Η ιστορία π.χ. του «Μινίστρου από το Τρανσβάλι» που χτυπάει στο κεφάλι του ένα «πράσο σα σείστρο» ή αυτή με το «παπαδάκι» (σ' ένα άλλο λίμερικ του βιβλίου σελ. 17) στο Κάιρο που αν και έφαγε ένα «παιδάκι» δεν είναι διατεθειμένο να πληρώσει ακόμη κι ένα «γροσάκι», δεν είναι κατάφορη παραβίαση της λογικής, αλλά εκμετάλλευση της αστείας πλευράς της πραγματικότητας με ασυνήθιστο τρόπο. Παράλληλα, οι πρωταγωνιστές δεν θα έπρεπε να θεωρηθούν τόσο «καρικατούρες», όσο προεκτάσεις ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της ανθικώπινης συμπεριφοράς και προσωπικότητας, που στόχο έχουν όχι να διακωμωδήσουν, αλλά κυρίως να επαναπροσδιορίσουν το συντηθισμένο. Η ζωντάνια που αναδίνουν και το κέφι που χαρίζουν μας απομακρύνουν από την πιθανή απαίτηση για την αυστηρή εφαρμογή της συνταγής του λίμερικ.

Η παρουσίαση του πρωταγωνιστή και η πρόταξη του ρήματος στον 1ο στίχο, η αναφορικότητα του 2ου στίχου, η συνήχηση των τελικών λέξεων των στίχων (κατά το σχήμα ααββα) είναι οι σταθερές. Από το 2ο στίχο και πέρα η συνταγή συνήθως χαλαρεί! Έτσι π.χ. αντί για την εξέλιξη της δράσης ή την αντίδραση των παρισταμένων στον 3ο και 4ο στίχο, πολλές φορές έχουμε συνέχιση της δράσης μέχρι και τον 5ο στίχο. Έχει κανείς την αίσθηση ότι, αν και

18. Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι μας θυμίζει ότι οι Γάλλοι αποκαλούν «Vers de Société» και οι Άγγλοι, «Social Verse».



τα περισσότερα ποιήματα καταργούν τη λογική, τα ίδια εξερευνούν το παράλογο και διατηρούν τη σταση τους για μορφικό αυτοέλεγχο, αφού οι στίχοι τους αλληλοστηρίζονται με τη ρίμα, όπως θα παρατηρούσε ο Μαγιακόφσκι. Η εξερεύνηση που αναφέραμε παραπάνω έχει κανείς την υποψία ότι συνεχίζεται και μετά τον 5ο στίχο. Κάτι τέτοιο, βέβαια, έχει να κάνει περισσότερο με τη φαντασία που θα θίξουμε παρακάτω.

Να σημειώσουμε, ακόμη, ότι σε μερικά απ' αυτά τα λίμερικ φαίνεται καθαρά πως η έμπνευση στηρίζεται κυρίως στην ομοιοκαταληξία. Αναφορικά μ' αυτήν οικοδομούνται και οι ιδέες. Ο Σεφέρης χρησιμοποιεί την ομοιοκαταληξία για να δέσει τη μορφή. Είναι ο ίδιος ποιητής του ελεύθερου στίχου των *Τριών κρυφών ποιημάτων*, αλλά και του στίχου που ομοιοκαταληκτεί στον *Ερωτικό Λόγο*. Την εποχή που γράφει τα λίμερικ έχει ήδη περάσει στον ανομοιοκατάληκτο στίχο. Τα λίμερικ είναι ποιήματα σταθερής μορφής και είναι φυσικό να δεσμεύουν τον ποιητή. Ο Σεφέρης όμως, ξεπερνά τους περιορισμούς και αποδεικνύεται ταλαντούχος και ικανός να προσαρμόζει τη σταθερή μορφή σ' αυτά που έχει να πει και «να μην υποτάσσεται στα προδιαγραμμένα», θα λέγαμε, παραφράζοντας τον Έλιοτ.

Η γλώσσα όλων αυτών των ποιημάτων είναι η γνωστή Σεφερική γλώσσα: η ζωντανή δημοτική. Διαπιστώνουμε σ' αυτά τα ποιήματα πόσο πολύ προσέχει τις λέξεις του γράφοντας για παιδιά. Ακόμη και η πρόθεση «σε» του τίτλου, που την προτιμά από το, μάλλον, απρόσωπο «για», φανερώνει αυτό το προσωπικό ενδιαφέρον του. Υπάρχουν πολλά ρήματα κίνησης («έχωσε», «εκρατούσε», «φόρεσε», «κλώτισσα», «χτυπούσε» κ.ά.) που εξυπηρετούν τα δρώντα πρόσωπα. Μια τέτοια κινητικότητα προσδίδει ιδιαίτερη ζωντάνια στην ποιητική ροή και ενεργοποιεί ακόμη και τα υπαρκτικά ρήματα, καθώς μάλιστα αυτά προτάσσονται (ιδιαίτερα στους πρώτους στίχους, «είταν», «είτανε»..... σε δεκαέξι από τα είκοσι λίμερικ του βιβλίου). Αφθονούν τα ουσιαστικά, ενώ είναι λιγοστά τα επίθετα. Κάτι τέτοιο, σε άλλη περίπτωση, θα μας οδηγούσε στην αναγνώριση της μανίας του Σεφέρη για κυριολεξία. Εδώ, προσαθεί να εξυπηρετήσει αρτιότερα τη μετρική, υφολογική και ριθμική ανάγνωση των ποιημάτων. Χρησιμοποιεί κάποιες ιδιωματικές λέξεις («ρούσα», «κοίταε» κ.ά.) και αρκετές εξελληνισμένες («Φινιστέρι», «Μινίστρος», «Λοκάντα», «αΐσκριμι» κ.ά.) με φανερή σατιρική και «λογοπαιγμονα» διάθεση.

Ο Σεφέρης «δε μεταχειρίζεται τη γλώσσα όπως οι λεξικογράφοι και οι γραμματικοί, αλλά όπως και το παιδί και ο λαός». <sup>19</sup> Έτσι εξηγούνται και οι ανορθογραφίες του, ως αποτέλεσμα δηλαδή της τάσης του να γράφει φωνητικά αρκετές λέξεις. Δε θα προτιμούσε μια γλώσσα «αναιμική». <sup>20</sup> Οι επειφάνειες του δεν αλλοιώνουν τη γλώσσα, που είναι δείκτης της ευαισθησίας. «γιατί κάτι τέτοιο θα σημαίνε και αλλοίωση της ευαισθησίας». <sup>21</sup>

19. Βλ. Γ. Σαφίρη, *Λοκίμας*, επιμ. Γ.Π. Σαφίρη, Α' τόμος (1936-1947), Ε' έκδοση, Αθήνα, ΙΚΑΡΟΣ, 1984, σ. 159.

20. Στο ίδιο, σ. 188.

21. Στο ίδιο, σ. 187.

Ο Σεφέρης προσπαθεί να τιθασεύσει την κινητικότητα των ρημάτων, στη μοναδική αυτή ποίηση του, με μια ποικιλία από μετρικά από τον αναπαιστό (—) και τον ιαμβό (—) μέχρι τον δακτύλο (—) και τον τροχαιο (—). Γενικά, χρησιμοποιεί συχνότερα τον αναπαιστό, η τονικότητα του οποίου – αφού προσδίδει χαρούνη διάθεση και αναβίαικό ρυθμό έχει εμφάνισιακή ατοχική και βρρίσεται πολυ κοντά στο τραγούδι – εξυπηρετεί αποτελεσματικότερα αυτό το είδος της ποίησης. Πολύ συχνά βέβαια απιστεί στη μετρική του δομή (π.χ. τονίζει την πρώτη σύλλαβη) χρησιμοποιώντας έτσι άλλα μέτρα. Πάντως, του δίνει την έκταση να ξεδιπλωθεί (τροισύλλαβες λέξεις κλπ.).

Πολλές φορές δεν αποφεύγει τη χασμαδία, αν και προσπαθεί να τη θεικπεισει με αρκετές εκθλίψεις, συνιζήσεις και συναλοιφες. Έτσι, δεν έχουμε την αίσθηση κορεσμού από τις ρίμες ή τα γλωσσικά πάθη. Δεν κάνει, βέβαια, «υψηλή ποίηση»: διατηρεί όμως τη «μαγεία των λέξεων» και μορφοποιεί με σίνεση την παράλογη σύλληψη, γνωρίζοντας καλά ότι απευθίνεται σε παιδιά.

IV. Η *Όπερα - Αποθέωσις, ο Μερλίνος ο Μάγος* (όπου «σερβίζονται και λουκουμάδες») γράφτηκε το 1946. Χωρίζεται σε τρεις πράξεις γραμμένες σε θεατρικούς διαλόγους. Από μια πρώτη ματιά, μας θυμίζει τις θεατρικές προσπάθειες που κάνουν τα παιδιά για δική τους κατανάλωση. Τόσο η πλοκή, όσο και οι χαρακτήρες μας οδηγούν σε μια τέτοια εκτίμηση. Ωστόσο, το ύφος – παρά τις σκηνικές και μουσικές οδηγίες, αλλά και τις οδηγίες υποκριτικής που παρεμβάλλονται και το «θολώνουν» – μας συνδέει με τα προηγούμενα. Βέβαια, η χαλαρή μορφή των θεατρικών διαλόγων που καταβάλλει προσπάθειες να ριμάρει δημιουργεί κάποια αντίθεση με την προηγούμενη «αισθητή» μορφή του λίμερικ.<sup>22</sup> Κι αν δεν ήταν ο κώδικας του αστείου, στον οποίο υπακούει αυτή η *Όπερα*, θα απομακρυνόμαστε πολύ από το ιδιότυπα πραγματωμένο Σεφερικό πνεύμα. Να σημειώσουμε ότι εδώ δεν επικρατεί πια το χιούμορ από καθαυτό, αλλά το «nonsense», το μαγικό - παράδοξο στοιχείο των παρκιμιθιών, εμπλέκοντας περισσότερο απίθανα δρώντα πρόσωπα.

Δομικά, θα λέγαμε ότι είναι ένα διαπλατυμένο λίμερικ, αντιστοιχίζοντας την πρώτη πράξη με τον 1ο και μέρος του 2ου στίχου, τη δεύτερη πράξη με το υπόλοιπο του 2ου στίχου και κυρίως με τον 3ο στίχο και μέρος του 4ου την τρίτη πράξη με το υπόλοιπο του 4ου στίχου και ολόκληρο τον 5ο στίχο. Στην πρώτη πράξη ο πρωταγωνιστής, ο Μερλίνος ο Μάγος, συστήνεται από το χορό, ενώ παράλληλα διακωμώδεται και μας δίνεται μια μικρή γεύση του χαρακτήρα του. Στη δεύτερη πράξη η εμφάνιση μιας αλλόκοτης γριάς με την κατσίκα της έρχεται ν' αμφισβητήσει, με την αδυναμία της ν' ακούσει, την αξία του Μάγου. Ο Μερλίνος θυμώνει και μεταμορφώνει τη γριά σε κατσίκα και την κατσίκα σε γριά. Παρουσιάζονται όμως και συνωμότες που επιβουλεύονται την κατσίκα. Ο χορός προειδοποιεί ότι θα τα κάνουν «σαλάτα», αφού

22. Όπως πληροφουμάστε στο τέλος του βιβλίου η όπερα αυτή γράφτηκε για την Άννα, αλλά «παιχτηκε» από τη Σεφέρη και τη Δάφνη (την κορη της Άννας).



δεν μπορούν να ξεχωρίσουν ποιος είναι ποιος, και έτσι γίνεται. Ο Μερλίνος τους βρίζει, γίνεται «χαλασμός κόσμου» και ο Μάγος γελοιοποιείται. Στην τρίτη πράξη ο χορός λογοπαίζει ακατάσχετα, ο Μάγος πραγματοποιεί ένα «μακροβούτι» και λιποθυμά.<sup>23</sup>

Σίγουρα, δεν πρόκειται για «υψηλή» σύλληψη. Πρέπει όμως να αναγνωρίσουμε την ευρηματικότητα και τη διασκεδαστική παραδοξολογία. Τα μουσικά στοιχεία είναι περισσότερο σαφή στη δεύτερη πράξη, όπου παρωδείται και το γνωστό τραγούδι: «Δυο πράσινα μάτια με μπλε βλεφαρίδες...» Ας μην ξεχνούμε ότι η παρωδία, που συχνά παρατέμνει στην τραγική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, αποτελεί και ζωτικό χιουμοριστικό στοιχείο, ενώ εμπειριέχει συνήθως και στοιχεία αυτοαναφορικότητας από την πλευρά του δημιουργού.

Η γλώσσα του Σεφέρη σ' αυτήν την Όπερα έχει μια ιδιαιτερότητα: αστεία ονόματα και φυτικά υποκοριστικά («Μαρουλάκης» κ.ά.), λεξιπλασίες και λογοπαίγνια, ηχομιμητικές, αρχαίες και καθαρευουσιάνικες λέξεις «αίξ», «άγος» κ.ά.) Φαίνεται πως ο Σεφέρης θέλει να επέμβει στους ήχους και το ριθμό της γλώσσας και αναστατώνοντας την να προκαλέσει τελικά ευχαρίστηση στον αναγνώστη - ηθοποιό.

Ο Σεφέρης υπογράφει την Όπερα με το ψευδώνυμο *Μαθιός Πασκάλης*. Πιθανότατα, τόσο το ιδιότυπο Σεφερικό χιούμορ, όσο και τα προσώπια που αρέσκεται να χρησιμοποιεί έχουν κάτι το απελευθερωτικό, αφού: «Η μεγαλύτερη άδεια που του παρέχει η κάλυψη του Μαθιού Πασκάλη [όπως και τα άλλα προσώπια] είναι η άρση του ηθικού, εμποδίου για να εκφράσει ελεύθερα την επιθυμία του να χαθεί...».<sup>24</sup> Έτσι, γίνεται Στράτης Θαλασσινός για να «περιγράψει έναν άνθρωπο», Λάμπης Παπαβασιλής για να θίξει «τη σκοτεινότητα της κριτικής»,<sup>25</sup> Ιγνάτης Τρελός στο πρωτότυπο δοκίμιό του: *Οι ώρες της Κυρίας Έρσης*.

V.1. Η πρώτη από τις δυο μεταφράσεις που ακολουθούν είναι «Ο Καριδοσπάστης και η Ζαχαροπιάστρα»<sup>26</sup> του «Εδουάρδου του Λήρου»<sup>27</sup> από το

23. Ολόκληρη η όπερα μας θυμίζει τη σειρά λίμερικ που εγχείρησε ο W.S. Gilbert και μελοποίησε, στην οπερέττα *The Sorcerer* (1877), ο Sir A. Sullivan.

24. Βλ. Μ. Vitti, *Φόβος και Λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 1989, σ. 37. Επιπλέον το ψευδώνυμο Μαθιός Πασκάλης μας παρκεμπει στο «Il lu Mattia Pascal» του Luigi Pirandello (1904). Είναι τυχαίο ακριβώς ότι το έργο αυτό του Pirandello διαπραγματεύεται την ιστορία ενός ανθρώπου που αποκλείεται τον πέτκιμενο, για να αντιστήξει ελεύθερος και απελαλαγμένος από την κοινωνική υποκρισία και να αντρεί μόνο στον εαυτό του, μέχρι που ανακαλύπτει ότι δεν μπορεί τελικά να ζήσει έξω από την κοινωνία εφόσον αν είναι γελοιοί. (Βλ. Α. Πικιντέλλο, *Μαθίας Πασκάλ*, μεταφ. Μ. Γιαλοικακή, Αθήνα, ΦΟΝΤΑΝΑ, 1973 και I. Pirandello, *Ο μακαρίτης Ματίας Πασκάλ*, μεταφ. Γερσίο Σπατάλα, Αθήνα, «Κ. Μ.», 1953)

25. Βλ. π. ΤΡΑΜ, τειχ. 1, Θεοδωική (Οχτώβρης 1971), σ.σ. 2-4.

26. Ο τίτλος στα Αγγλικά είναι: «The Nutcracker and the Sugar-tongs». Στις Δοκ. Β (ΙΚΑΡΟΣ, 1984, σ. 209) ο Σεφέρης αποδίδει τον τίτλο ως «Ζαχαροτομπίδας και Καριδοκοιπάστρες».

27. Ο Σεφέρης «παίζει» με το όνομα του Έντ Λήρ (Ed. Lear) διατηρεί φωνητικά τη ρίζα του και προκλήσει την κατάληξη -ος, θυμίζοντας μας την αρχ. ελλ. λέξη λήρος (=φλιντσια, μαφρολογία)

*Βιβλίο των Ανοησιών* (Book of Nonsense, 1846), όπου υπάρχουν και πολλές άλλες τέτοιες ανιμιστικές παρουσίες.

Η ιστορία του «Καρινδοσπίαστη και της Ζαχαροπιαστικής» εκτυλίσσεται μέσα στην κουζίνα ενός σπιτιού. Με τη βοήθεια του ποιητή απαρνούνται την αψιχη υπόστασή τους και κηρύττουν από ένα άλογο, «αν και δεν τους έχουνε διδάξει». Προκαλούν τετοια αναστατακη στο βκισίλειο της κουζίνας («Ο γάτος τινάχτη», «τα ποντικάκια κύλησαν», «τα πιανάκια χορεύουν παλαφά» κ.τ.λ.), ώστε το τηγάνι ξεσπάει: «αδιάντροποι». Δεν αρκούνται βέβαια μόνο στην κουζίνα: βγαίνουν και στην αυλή, κάνουν βόλτα και στη χώρα μέχρι που χάνονται στο σοϊφουπο. Ενώ στην αρχή διαφαίνεται κάποια διδαικτική διάθεση, διατυπωμένη αποφθεγματικά («Ποιος θέλει, μπορεί!»), χάνεται κι αυτή μέσα στο σοϊφουπο.

Ο Σεφέρης μεταφράζει ολόκληρο το ποίημα, ακολουθώντας το αγγλικό πρωτότυπο ως προς τον αριθμό των στροφών και των στίχων της κάθε στροφής. Γνωρίζοντας το πρωτότυπο, μπορούμε να πούμε ότι είναι φανερή η Σεφερική, η ελληνική σφραγίδα της μετάφρασης. Η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου θ' αντικατασταθεί από την ακατάστατη ακουστική κατάληξη του 15σύλλαβου. Η αγγλική γλώσσα μάλλον έχει ανάγκη από μια αισθητικά τηρουμένη ρίμα για να διατηρήσει το ρυθμό της. Η ελληνική, όμως, γεννά 15σύλλαβους και αναγεννιέται απ' αυτούς. Ο ρυθμός είναι εγγενής στο 15σύλλαβο και γι' αυτό ίσως μας αφήνει αδιάφορους η ακαταστασία της ακουστικής κατάληξης.

Ο Σεφέρης μεταμορφώνει το πρωτότυπο επιβεβαιώνοντας μάλλον το Ελιοτικό: «Οι ανόητοι ποιητές μιμούνται... και οι καλοί ποιητές το κάνουν κάτι διαφορετικό.» Έτσι στην τυπική και απρόσωπη απάντηση: «Of course», εκείνος αντιτάσσει το φιλοσοφικό: «Ποιος θέλει, μπορεί!», το υποκειμενικό «I'm sure» αντικειμενικοποιείται σε «σίγουρα», ενώ το τηγάνι όχι απλώς είπε («said: it's an awful delusion»), αλλά τσίριξε: «Αδιάντροποι!». Υπάρχουν αρκετές χασμωδίες που ο Σεφέρης προσπαθεί να θεραπεύσει χωρίς να τα καταφέρει καλά με όλες. Κάτι τέτοιο, όμως, πιστεύουμε ότι εξυπηρετεί τελικά το διασκεδαστικό του ποιητικού τόνου και το παράλογο της μορφολογίας ενός παιδικού ανιμισμού, αφού σταματάει κανείς έξω από το μέτρο για να ακούσει το σπίαστη που έλεγε: «κρακ» ή για να φανταστεί: «Το 'να πουλάρι μοϊκρίζινο, τ' άλλο ψαρί.»

«Η στάση του Σεφέρη απέναντι στη μετάφραση της ποίησης είναι συντηρητική»<sup>28</sup>, παρατηρεί ο Ν. Βαγενάς. Μια τέτοια άποψη θα λέγαμε ότι ισχύει κυρίως για την «άλλη» ποίηση (π.χ. «Την Έρημη χώρα» του Έλιοτ) και όχι γι' αυτήν που είναι προσανατολισμένη στη διασκέδαση ενός παιδιού. Ο ίδιος ο Σεφέρης, προκειμένου για τη μετάφραση, μιλάει για «επιμιξία δύο φυσιολογιών» (του μεταφραστή και του μεταφραζομένου). Και σ' αυτή τη μετάφραση, αλλά και στην άλλη που ακολουθεί, είναι εμφανές ποια επικρατεί. «Ο Σεφέρης μετέφραζε για να ασκηθεί».<sup>29</sup> Και όχι μόνον αυτό, αλλά έγραφε και

28. Βλ. Ν. Βαγενά, «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της αγγλικής ποίησης», π. Πολίτης, τεύχ. 67-68 (1984), σ. 65.

29. Στο ίδιο, σ. 65.



ξενότροπη ποίηση (λίμερικ, Χάικου κ.ά.) για να ασκηθεί, για να μην ξεχνά «τη συνήθεια της γραφής». Έτσι, ανιχνεύοντας «υλικές ουσίες» και αισθητικά δεδομένα, κατάφερε πάντα να δημιουργεί ένα «καινούργιο γουστο». Αυτό επιβεβαιώνουν και κάποιες άλλες απόπειρές του.

Ο Γ.Π. Σαββίδης μας πληροφορεί ότι ο Σεφέρης έγραψε «Έξι ρίμες για δώδεκα μαχαίρια»<sup>30</sup> το Σεπτέμβρη του 1961. Οι ρίμες αυτές «εύγλωττο δείγμα της φροντίδας που έδινε ο Σεφέρης και στην παραμικρή ποιητική του ασκησιή»<sup>31</sup>: χαρακτηρίστηκαν σε μαχαίρια και διατέθηκαν σε στενό φιλικό κύκλο. Στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (Β΄ Έκδοσης, 1976) συμπεριλήφθηκαν και τα έξι *Καλλιγραφήματα* που έφτιαξε ο Σεφέρης στις αρχές του Β΄ Παγκ. Πολέμου (1941-42). Οι στίχοι αυτών των ιδιότυπων ποιημάτων είναι γραμμένοι έτσι ώστε να σχηματοποιούν ένα θέμα σχετικό με το ποίημα. Όπως επισημαίνει η Α. Χιδίρογλου,<sup>32</sup> τα *καλλιγραφήματα* αυτά έχουν πολλές ομοιότητες με τα *Calligrammes* του Apollinaire που ο Σεφέρης θαύμαζε ως ποιητή.<sup>33</sup>

2. Η δεύτερη μετάφραση είναι από την *Αλίχη στη χώρα των θαυμάτων* του Λ. Κάρολ. Το αριστούργημα αυτό του Κάρολ με τον έξοχο συνδυασμό της φαντασίας και του «nonsense» δεν ήταν δυνατό ν' αφήσει ασυγκίνητο το Σεφέρη. Έχει παρατηρηθεί ότι το ιδιότυπο χιούμορ στην *Αλίχη* προκαλεί μάλλον το χαμόγελο παρά το γέλιο. Κάτι κοντινό στο Σεφερικό χιούμορ (όχι βέβαια σ' αυτό που ο Ν. Βαλαωρίτης ονομάζει «ανατολίτικο»). Ο Σεφέρης μεταφράζει από το 5ο κεφάλαιο της έκδοσης του 1964 (πιθανόν) τις έξι απο τις οχτώ στροφές του ποιήματος: «You are old father William»<sup>34</sup> και κυριολεκτικά μετασχηματίζει το πρωτότυπο. Εδώ προσπαθώντας να πετύχει ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, απομακρύνεται πολλές φορές από τις λέξεις του πρωτοτύπου. Δε φαίνεται όμως να δοκιμάζει. Η γλωσσική του άποψη είναι ξεκαθαρή και επειδή απειθύνεται σ' ένα παιδί κατανοεί τη γοητεία του ακουστικού ζευγαρώματος των λέξεων.

Από την άποψη του μύθου και αυτή η μετάφραση κινείται στο ίδιο κλίμα του αστείου, του παραδόξου. Η *Αλίχη* κουβεντιάζει με μια... κάμπια η οποία την αναγκάζει να τραγουδήσει ένα τριγούδι. Σ' αυτό ένας «πιτσιωής» βλέπει ένα γέρο να στέκεται ορθός με το κεφάλι κάτω και του υποβιάζει ένα σοφό «παιδικές» ερωτήσεις. Ο Μπάρι Μπίλι, ο γέρος, παιραδεχεται ότι δεν έχει καθόλου μυαλό. Πάντα όμως ήταν δυνατός, γιατί όταν ήταν μικρούλης είχε μια

30. Βλ. π. ΤΡΑΜ, ο.π., σ.σ. 1-2.

31. Στο ίδιο, σ. 1.

32. Βλ. Α. Χιδίρογλου: «Προτυπα των «Καλλιγραφημάτων» του Σεφέρη», π. *Επιλόγιος*, τευχ. 12 (1983), σ.σ. 971-984).

33. Στο ίδιο, σ. 981. Τα *Calligrammes* του Apollinaire θηματού ο Σεφέρης στη Ν. Αφρική το 1941. Θυμίζουμε ότι τα 17 πρώτα λίμερικ του βιβλίου γράφησαν το 1941.

34. Το ποίημα του Λ. Κάρολ είναι παρωδία του «The Old Man's Comforts and How He Gained Them», του R. Southey, μετ. πληροφορεί ο επιμνηστής της έκδοσης του L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking glass*, rev. edition, London: PENGUIN BOOKS, 1970 p. 69

θαιματούργη αλοιφή. Η εικόνα που ακολουθεί, όπου ο γερός έχει ένα χέλι στη μύτη, προκαλεί κι άλλες ερωτήσεις από το μυαλό. Ο γερός ενοχλημένος τον πικειδοποιεί ότι αν δε φτύνει «θα φάει μια κλωτσοιά και θα βρεθεί στο ταφάνι».

Στο πρωτότυπο το ποίημα λειτουργεί μέσα σε μίαν ατμοσφαιρικά grotesque: υπάρχουν στοιχεία ετερογενή (άνθρωποι - ζώα - φυτά) ανακατεμένα. Ο Σεφέρης μεταφράζοντας μόνο το συγκεκριμένο ποίημα, ουσιαστικά το απομονώνει απ' αυτή την ατμοσφαιρικά. Διατηρεί όμως την παιγνιώδη και κωμική όψη του grotesque.

VI. Το μονόστροφικο ποίημα «Πέντε ποντικάκια» που ακολουθεί, με εμφανέστερη τη μουσική - ρυθμική του διάσταση, κινείται στο ίδιο κλίμα του αστειού με μια ομοιοκαταληξία συνεχή (οι 7 πρώτοι και οι 2 τελευταίοι στίχοι). Είναι πολύ διασκεδαστικό για ένα παιδί το γεγονός ότι διάφορα ζώα φορώντας σακάκια, καλτάκια κ.ά. πάνε εκδρομή. Ακόμη πιο αστειό είναι να πληροφωρείται ότι τρέχουν όλα μαζί στο σπίτι εξαιτίας της βροχής. Η διάθεση που αποπνέει το ποιηματάκι αυτό είναι η καλή διάθεση της στιγμής που τη θέλει πραγματωμένη με ρυθμικά χτυπήματα των χεριών και με ένα χαμόγελο συμπάθειας για το πάθημα των βρεγμένων φίλων, που νιώθουμε ότι χρειάζονται προστασία.

Όπως οι περίεργες φιγούρες έτσι και τα ζώα παροικιάζονται ως αγαπητά θέματα στους συγγραφείς του χιούμορ και του «nonsense». Για τους περισσότερους απ' αυτούς τα ζώα σημαίνουν αρχέτυπα ανθρώπινων όντων: σκέφτονται, αλλά δε μιλούν. Οι συγγραφείς αυτοί κατανοούν περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, γιατί ένα παιδί συμμερίζεται τα παθήματα των ζώων. Ζώντας συνέχεια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, το παιδί δίνει υπόσταση στους απίθανους τετράποδους ήρωές του και σιναισθάνεται όπως αυτοί. Στο τέλος όλοι τους γίνονται μέλη του δικού του κόσμου. Ενός κόσμου που το παιδί μπορεί να ελέγξει και όπου τα πάντα είναι πιθανά.

VII. Στην κάρτα με την «Αρετούσα» ο Σεφέρης γράφει τρία ποιηματάκια και τονίζει – κάτω από το πασχαλιάτικο αυγό που σχεδιάζει:

«Αυτό είναι το κόκκινο αυγό  
κι εγώ είμαι ο  
Γιώργος».

Όλα τους μοιάζουν με πρόχειρα ποιητικά σχεδιάσματα που πολλοί συνηθίζουν να γράφουν σε κάρτες, με στόχο τη μεταβίβαση της ψυχικής ευφορίας και καλής διάθεσης του πομπού στο δέκτη κατά το στάδιο της αποκωδικοποίησης.

Στα δύο πρώτα, η γνωστή ιστορία της Αρετούσας παρωδείται με έναν τρόπο αφελή που θυμίζει παιδική παρέμβαση. Έτσι όταν κρατούσε ένα στεφάνι κανένας δεν της είπε τίποτα· όταν «έφαγε ένα σπουργίτι» όχι μονάχα «της έκοψαν την μύτη», αλλά την έκλεισαν και 'στο σπίτι, «για να βλέπει απ' το φεγγίτη μόνο τον αποσπερίτη». (Πιθανότατα, ο Ερωτόκριτος θα είχε αρκετές αντιρρήσεις!) Στο 3ο τετράστιχο εκφράζει έμμετρα τις ευχές του και την παρακαλεί να του γράφει όπως πριν.



VIII. Τα «αφιερώματα» τελειώνουν μ' ένα σχέδιο που παρουσιάζει τρία ψάρια στο βυθό κι ένα καρχαίκι με πανιά στην επιφάνεια της θάλασσας. Κάτω από το σχέδιο υπάρχει μια αρχαϊκή παροιμία: «Και ράψανε το στομα του ψαριού». Η συγκεκριμένη σύνθεση προκαλεί έκπληξη καθώς μάλιστα απειθύνεται σε ένα παιδί. Ένα παιδί είναι πιθανόν να μην ξέρει ότι τα ψάρια είναι άφωνα. Μα ακόμη κι αν το ξέρει δεν καταλαβαίνει για ποιο λόγο τους ράψανε το στόμα. Τελικά, η διάθεση του Σεφέρη για το αστείο – όπως και για το οδυνηρά τραγικό, αν λάβουμε υπόψη μας και τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του – επεμβαίνει ακόμη και σε αποφθεγματικές ρήσεις. Εκμεταλλεύεται κάθε τι που μαθαίνει ή αντιλαμβάνεται και βρίσκει πάντα τρόπο να το αναπαράγει.

### Γ. Η σχέση του Σεφέρη με το χιούμορ και το παράλογο

Οι σκέψεις που διατυπώθηκαν προηγουμένως για τις δύο μεταφράσεις του Σεφέρη καθιστούν απαραίτητη μια αναφορά στη σχέση του με τους Ευρωπαίους και κυρίως τους αγγλόφωνους λογοτέχνες.

Ο Σεφέρης είναι αποφασισμένος «να επικοινωνήσει», μέσω της γλώσσας, «με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία» και έχοντας επίγνωση του ότι η «ένδοξη» γλώσσα μας «είναι περιορισμένη από μια μεγάλη τάφρο, τη γλωσσική»<sup>35</sup>, καταβάλλει πολλές προσπάθειες και πραγματοποιεί πολλά ανοίγματα προς αυτήν την κατεύθυνση. Το βεβαιώνουν εξάλλου οι πολλές *Αντιγραφές* του, αλλά και οι πρωτοποριακές *Μεταγραφές* του.

Πολλοί μελετητές του Σεφέρη έχουν υποστηρίξει ότι η ποιητική του εξέλιξη παρακολούθησε την αντίστοιχη της ευρωπαϊκής ποίησης, ενώ είναι εντοπισμένη η θητεία του στη μελέτη πολλών ξένων ποιητών, Άγγλων και Γάλλων. Οι συγγενείες του με τον Έλιοτ, η σχέση με άλλους αγγλόφωνους λογοτέχνες (Duffel Yeats, Liddell, Lehman, Ληρ κ.ά.) και με Γάλλους, (Rimbaud, Apollinaire, Valery) έχουν αποτελέσει συχνά αντικείμενο εκτενών και αξιολογικών μελετών. Ιδιαίτερα η σχέση του με τον Έ. Ληρ, τον ποιητή - ταξιδευτή του παραλόγου, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον.<sup>36</sup> Ο Σεφέρης γνώριζε το έργο του Ληρ και φυσικά τα λήμερξ του. Τα «ληρολογήματα», όπως τ' αποκαλούσε ο ίδιος, η «ανοητοφλυαρία» τον σαγήνευε.

Ο Stephen Spender<sup>37</sup> αναφέρει ότι οι Άγγλοι συμπαθούσαν το Σεφέρη. Από την άλλη ο Σεφέρης εκφράζεται – ιδιαίτερα μέσα από τα πεζά του – με κολακευτικά λόγια για τους Άγγλους, γιατί: «το παρσιμύθι και η ζωή τους δεν έχουν συγκεκριμένα όρια»<sup>38</sup> και «είναι λαός που δε μεθά με ούζακι, αλλά χρειάζεται δυνατά ποτά».<sup>39</sup>

35. Βλ. Γ. Σεφέρη, *Λοκ. Α*, ο.π., σ. 326.

36. Ελπίζουμε ότι η μελέτη αυτής της σχέσης θα αποτελέσει αντικείμενο μιας άλλης «δοκιμής».

37. Βλ. Stephen Spender, «Ο Σεφέρης και οι Άγγλοι ποιητές», μεταφ. Γ.Π. Σαφίση, π. *Εποχές*, 10, (Φθίρ., 1964) ο.σ. 57-59.

38. Βλ. Σεφέρη και Μαρκος, *Αλληλογράμματα*, ο.π., σ. 71.

39. Στο ίδιο, σ. 401.

Ανάμεσα στο Σεφερικό και το αγγλικό χιούμορ υπάρχει σχέση. Αναφερόμενος στο χιούμορ του Καβάφη ο Σεφέρης παρατηρεί: «το πιο ακατανόητο για τους ξένους στοιχείο του αγγλικού χαρακτήρα, που το ονομάζουν με την αμεταφράστη λέξη «nonsense», όπως το βλέπουμε στο Λ. Κάρολ και τον Έντ. Ληρ, ένα ψυχρό αστείο, και κοιτό για τους πνευματώδεις λαούς, που δημιουργεί κάτι σαν ένα συναισθηματικό κενό».<sup>40</sup> Στις προηγούμενες σελίδες μιλάει για τη «στέγνια», την ασυγκίνησια του Καβάφη. (Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε αυτή τη στέγνια με το «συναισθηματικό κενό»). Προκειμένου όμως για το Σεφέρη δε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε ούτε για στέγνια αλλά ούτε και για συναισθηματικό κενό.

Ειδικά τα *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά* κάθε άλλο παρά ψυχρότητα και ασυγκίνησια αποπνέουν. Η περιορισμένη ατμόσφαιρα ειθύμιας που επικρατεί και τα παράδοξα γεγονότα που διαδραματίζονται, προσφέρουν μοναδική συγκίνηση και ευκαιρία για συναισθηματική αποφόρτιση. Σε ολόκληρο το βιβλίο που εξετάσαμε, κυριαρχεί αυθεντικό συναισθημα που μαζί με την πλοκή και τους χαρακτήρες προσδίδει στο ύφος κάτι το ξεχωριστό. Ο Σεφέρης των «υψηλών τόνων» ξέρει τον τρόπο να συλλαμβάνει και να εκμεταλλεύεται και τις λεπτές αποχρώσεις των πιο κοινών συναισθηματικών τόνων. Έτσι, με τον τρόπο του καταδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στο πνευματώδες και το ψευτικό. Ο ιδιαίτερος τρόπος που χρησιμοποιεί τη γλώσσα – ως προς τους ήχους και το ρυθμό της – δείχνει ότι έχει μελετήσει τις δυνατότητες της γλώσσας όχι μόνο να εκφράζει αλήθειες ή αμφισβητήσεις, αλλά και να γίνεται φορέας και εκφραστής του παραλόγου. Φαίνεται ότι γνωρίζει ακόμη και τη λεπτή διαφορά που επισημαίνουν οι Άγγλοι ανάμεσα στο χιούμορ και το «nonsense», ότι δηλαδή το «nonsense» είναι περισσότερο «άμικλο» και απίθανο να πραγματοποιηθεί, ενώ το χιούμορ αναφέρεται σε διασκεδαστικά και ακατανόητα πράγματα που συμβαίνουν, όμως, σε όντα με πραγματική υπόσταση. Σε πολλές περιπτώσεις στα *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά* φαίνεται ότι ο Σεφέρης υιοθετεί ένα συγκεκριισμό των δύο, αλλά τελικά δίνει το προβάδισμα στο χιούμορ.

Μιλώντας, όμως, γενικά για το χιούμορ δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι αυτό αποδίδει την ιδιότητα ενός ανθρώπου που έχει ένα ιδιαίτερο είδος κομικού πνεύματος (παραλόγου ή λογικού). Παράλληλα αποτελεί εξωτερική και συναισθηματικής ανάγκης και καλλιτεχνικής διάθεσης, ενώ δεν παύει να λειτουργεί ως μηχανισμός αντίστασης και αυτοκάμιννας του ανθρώπινου ψυχισμού (σύμφωνα με τη φροϊδική θεωρία). Τελικά, το χιούμορ εμπεριέχει κάτι το «ατελειθεϊστικό».

Στην περίπτωση του Σεφέρη, επειδή υπάρχει η πιθανότητα να χαρακτηριστεί αιθαίρετη η παραπάνω εκδοχή, μπορούμε να στηριχτούμε σε μαρτυρίες που ο ίδιος μας παρέχει. Στο ημερολόγιό του αναφέρει: «Δύο μέρες κάνοντας και ιχνογραφώντας λίμερικ όλες τις αδειανές ώρες. Με μανία καθώς ρίχνεις πασιέντζες. Πώς να βγει κανείς από τούτη την ατελεισιία κάποτε;»<sup>41</sup> Σε άλλα σημεία

40. Βλ. Γ. Σεφέρη, *Δοκ. Α'*, ό.π., σ. 351.

41. Βλ. Γ. Σεφέρη, *Μερες. Δ* (1941-1944), Αθήνα, ΙΚΑΡΟΣ, σ. 144.



ομολογεί ότι διασκεδάζε να φτιάχνει «χιουμοριστικές μυθολογίες», «ληρολογίες» κι έτσι ξεκοιχαζόταν από την «καταιψία σοβαροκράνεια». Σε μια επιστολή του προς τον Τ. Μαλιάνο, λέει: «Έχω μεγάλη όρεξη να γυρίσω την πλάτη σε πολλά πράγματα που με καταβροχθίζουν τον τελευταίο καιρό και να πέσω με τα μούτρα στην τέχνη». <sup>42</sup> Έτσι πιστεύει πως «θα στρώσει» η ζωή του. Προσπαθεί να αποδυναμώσει την οδυνηρή εξωτερική πραγματικότητα με υποθετική, έστω, άρνησή της, με «χιουμοριστική αλαφριάδα» και λεκτικές διατυπώσεις που, αν δεν ήμαστε σίγουροι πως τις χρησιμοποιεί, δύσκολα θα μπορούσαμε να τις αποδώσουμε σ' αυτόν. Η «διπλωματική» μετριοπάθειά του πάντως, που είναι παρούσα κάθε στιγμή, τον προστατεύει από ξεσπάσματα αστόχαστα και φανερόματα άκαυτα, χωρίς παρ' όλα αυτά ν' ατονεί το ανθρώπινο πάθος του.

Παραβάλλοντας τη χρονολόγηση των περιεχομένων του βιβλίου που εξετάζουμε με το χρονολόγιο του Σεφέρη, διαπιστώνουμε ότι όλα τους συνδέονται με σημαντικές στιγμές της ζωής και της ποιητικής εξέλιξής του. Έτσι, το 1941 είναι ο χρόνος σύνθεσης των δεκαεφτά (17) πρώτων λίμερικ του βιβλίου, αλλά και του *Χειρογράφου*, Σεπτ. 41. Το 1946 που γράφει τα τρία (3) επόμενα λίμερικ του βιβλίου, τελειώνει τη σύνθεση της *Κίχλης*. Το 1968 μεταφράζει το απόσπασμα από τον Έντ. Ληρ (πιθανότατα κι αυτό του Λ. Κάρολ), προτού ταξιδέψει στην Αμερική όπου του ζητούν να διδάξει στο Πανεπιστήμιο του Havgard. Το 1961, ενώ βρίσκεται στο Λονδίνο μετά την πενήνη δημόσια εκτέλεση των *Επιφανείων* του Μ. Θεοδωράκη πάνω σε ποιήματα του Σεφέρη, γράφει το γράμμα στη Δάφνη, που μπαίνει ως πρόλογος. <sup>43</sup>

Αυτός ο επιβλητικός και σοβαρός κύριος διέθετε ένα «Αριστοκρανείο χιούμορ», «ήταν πολύ διασκεδαστικός και πολύ αστείος ιδίως με τα παιδιά και τους νέους που έρχονταν να τον δουν» <sup>44</sup>. Αντάλλασε «διασκεδαστικά» σταιχόλεξα με τον Πατασιώνη <sup>45</sup> και κοιβαλιούσε πάντα μαζί του μια έκδοξη με τα παικιμύθια της Χαλιμάς. Η σχέση του με τα παιδιά, όπως και η αναφορά του σ' αυτά, είχε πάντα κάτι το ιδιαίτερο. Σε πολλές επιστολές του προς τη Μαρκώ εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τις κόρες της. Όλες τις φορές έχει κάτι το αστείο να πει, ενώ παροτρύνει και τη Μαρκώ να κάνει το ίδιο. Σε ένα του γράμμα προς τη Μίνα <sup>46</sup> μιλάει με παραμιθικό τρόπο για ένα «βυσσινί βοϊνό» και «βυσσινιά αρνιά» και σ' ένα άλλο <sup>47</sup> προσπαθεί να δικαιολογήσει την πραγματική αποικία του με τρόπο διασκεδαστικά (παιδικά) αφελή. Ακόμη σε μιαν επιστολή του στη Μαρκώ μιλάει με σηκίνηση για τον Κεμάλ που είχε «κάτιοιο παιδάκι πάντα μαζί του». <sup>48</sup>

42. Βλ. Γ. Σεφέρη - Τ. Μαλιάνου, *Αλληλογραφία*, ο.π., σ. 49.

43. Βλ. Μ. Στασινοπούλου, «Χρονολόγιο Γιώργου Σεφέρη» π. ΜΑΒΑΖΩ (Αφιέρωμα), τευχ. 142 (Απρίλιος 1986) σ.σ. 38-50.

44. Βλ. Μαρκώ Σεφέρη, «Αναμνήσεις από τη ζωή μου με τον Σεφέρη», π. ΑΕΞΗ, τευχ. 53 (1986), σ. 191.

45. Στο ίδιο, σ. 192.

46. Βλ. Σεφέρη - Μαρκώ, *Αλληλογραφία*, ο.π., σ.σ. 217-219.

47. Στο ίδιο, σ.σ. 249-251.

48. Στο ίδιο, σ. 250.

#### Δ. Η σχέση του Σεφέρη με τη φαντασία

Δι' θα πρέπει να παικιδάξουμε και την ιδιαίτερη λειτουργία της φαντασίας του, αναφορικά με τη στάση του απέναντι στην πραγματικότητα και την αισθητική εμπειρία. Η φαντασία του είναι ο ίδιος ο νους του. Απαικίτητη για το καθημερινό, όσο και για το ασυνήθιστο, παίζει ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Είναι αυτή που ο Καντ αποκαλεί «αισθητική φαντασία»: δεν εξυπηρετεί την αντίληψη αλλά το Λόγο που εξοπλίζει το νου με αρχές ανώτερες από την αισθητηρια γνώση. Όταν ο Σεφέρης ρωτάει: «Ποσον καιρό θα ζούμε ακόμη με τη φαντασία;», σπειδεί ν' απαντήσει: «Να ήταν μόνο με τη φαντασία, θα ήταν καλά».<sup>49</sup> Μα ακόμη κι αν δε ζει μόνο με τη φαντασία, ποτε δε μετανιώνει για «τα αλαμπουρνέζικα» που γράφει και θα έδινε «αλήθεια κάμποσες δεκάρες για να» ήταν «εκείνο το όρνεον Ροκ, που λένε τα παραινήθια της Χαλιμάς».<sup>50</sup> Παρά την ανασταλτική παρουσία της «Ολυμπίας» (δηλαδή των πραγμάτων «που έχουμε να υπερνικήσουμε»),<sup>51</sup> έχει την αίσθηση ότι περνάει τις μέρες του «φτιάχνοντας κοκοράκια χάρτινα»,<sup>52</sup> «ζωγραφίζοντας γοργόνες σ' έναν τοίχο μ' ένα κάρβουνο στο χέρι»,<sup>53</sup> κινηγημένος από «ένα μηλο τρελό»<sup>54</sup> και «αφημένος στο όνειρο».<sup>55</sup>

Η φαντασία του Σεφέρη, έτσι όπως πραγματώνεται μέσα σ' αυτά τα ποιήματα του, εκτός από τη λιτρωτική της λειτουργία παίζει και ρόλο μάλλον ανοικευτικό, όπως και η γλώσσα: δεν είναι αντίθετη με την πραγματικότητα, αλλά πέρα από αυτή εξερεινά όχι μόνο το άμεσα αισθητό αλλά και τις προεκτάσεις του. Συνηθισμένα περιστατικά (όπως π.χ. της γριάς που διαβάζει «Πλούταρχο» ή της άλλης που κατάπιε ένα «ρεβίθι») προεκτείνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αλλοιώνουν κάθε αίσθηση πραγματικής υπόστασης. Μ' αυτόν τον τρόπο η φαντασία του παιδιού - αναγνώστη προσκαλείται σε μια ανοικευτική διαδικασία, γεμάτη από εκπλήξεις αλλά και αμηχανία, αφού ό,τι διαβάζει δεν είναι, πιθανόν, όπως το ήξερε. Την ίδια στιγμή προκαλείται και η αναγνωστική του σινηθία, αφού καλείται να σκεφτεί, ακόμη και να διαπραγματευτεί ή να επαναπροσδιορίσει, τα όρια του μηνύματος. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, αυτή η ιδιότυπη φαντασία - εισάγοντας νέα, πρωτόγνωρα σχήματα - έρχεται να καλλιεργήσει, να επεκτείνει και τελικά να διασώσει την παιδική αίσθηση και το βίωμα.

#### Ε. Η εικονογράφηση του βιβλίου

Το βιβλίο είναι εικονογραφημένο από τον ίδιο το Σεφέρη. Με κάθε ένα λίμερικ υπάρχει κι ένα σχέδιο όχι απλώς συνοδευτικό του ποιήματος, αλλά συγχρονισμένο μ' αυτό. Μόνο στην πρώτη μετάφραση υπάρχει ένα σχέδιο του

49. Στο ίδιο, σ.183 (αφ. επιστ. 64).

50. Στο ίδιο, σ.156 (αφ. επιστ. 51).

51. Στο ίδιο, σ.205 (αφ. επιστ. 71).

52. Στο ίδιο, σ.173 (αφ. επιστ. 60).

53. Στο ίδιο, σ.380 (αφ. επιστ. 154).

54. Στο ίδιο, σ.196 (αφ. επιστ. 68).

55. Στο ίδιο, σ.204 (αφ. επιστ. 71).



Ληρ και στη δεύτερη ένα του John Tenniel. Η όπερα *Ο Μερλίνος ο Μάγος*, όπως και το ποιηματάκι *Πέντε ποντικάκια*, δε συνωδεύεται από σχέδιο. Ο Σεφέρης επεμβαίνει εικαστικά ακόμη και στην κάρτα με την Αρετούσα σχεδιάζοντας ένα πασχαλιάτικο αυγό. Στη σύνθεση με τα ψάκια το σχέδιο αναπαριστάει την παροιμία.

Η σχέση του με την εικόνα, με το σχέδιο, δε θα ήταν σωστό να συνδεθεί μόνο με την «παιδική» του ποίηση. Η συνήθειά του να σχεδιάζει διατρέχει ολόκληρη τη ζωή του. Σε μια επιστολή του προς τη Μαρώ γράφει: «Προτού πιάσω να σου γράψω, μουντζούρωσα το εσώκλειστο χαρτί. Είναι μια πολύ καλή εικόνα της στιγμής μου». <sup>56</sup> Το σχέδιο ως εκτόνωση, ανάγκη ή και αποδυνάμωση της στιγμής (συνήθως κακής) θα 'ρθει πολλές φορές στα γραπτά του.

Τα σχέδιά του στο βιβλίο έχουν κάτι το παιδικό και οι γραμμικές φιγούρες του είναι σαφώς σχηματοποιημένες, χωρίς όμως ιδιαίτερες λεπτομέρειες και αποχρώσεις. Η κινητικότητα των σχεδίων του, η εκφραστικότητα και η ζωντάνια των μορφών με τις απλές γραμμές αιχμαλωτίζουν τα παιδιά και τα βοηθούν να αντιληφθούν ακόμη και τη συμπυκνωμένη δράση. Παρ' όλα αυτά, το χρώμα είναι κάτι που λείπει από το βιβλίο, αν δεχτούμε ότι για τα παιδιά τα βιβλία αρχίζουν κυρίως με τις εικόνες. <sup>57</sup> (Η αρνητική εντύπωση μετριάζεται κάπως από το χρωματισμένο φόντο σε κάθε σελίδα και από το δίχρωμο εξώφυλλο. Η εμφάνιση βέβαια αυτή είναι επιλογή του εκδότη και όχι έκφραση του δημιουργού). Η σύζευξη σχεδίου και ποιήματος που επιχειρεί, και πετυχαίνει τελικά ο Σεφέρης, στα *Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά*, μας οδηγεί να σκεφτούμε το γενικότερο συνδυασμό ζωγραφικής και ποίησης που φαίνεται να έθελγε πολύ το Σεφέρη. Είναι ακόμη γνωστή η σχέση του με την πρακτική της φωτογραφίας, με τη μουσική και τη ζωγραφική. Θαύμαζε τον Κύπριο ζωγράφο των «καθαρών χρωμάτων», Αδ. Διαμαντή. <sup>58</sup> Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο «εικονοποιητικός» Σεφέρης αποτέλεσε την έμπνευση ενός μεγάλου αριθμού εικαστικών έργων Ελλήνων (Γ. Τσαρούχης, Σ. Βασιλείου, Γ. Μόραλης, Α. Τάσος, Κουλεντιανός), αλλά και ξένων καλλιτεχνιών (Πικάσο, Κοράντο Κάλι). <sup>59</sup>

### ΣΤ. Συμπεράσματα

Είναι γνωστό ότι η κριτική, γενικά, αντιμετώπισε θετικά την ποίηση του Σεφέρη. Μερικές φορές μάλιστα ευνοϊκότερα απ' ό,τι θ' απαιτούσε η ποιητική του ουσία. Ωστόσο, υπήρξαν και κριτικές που, στην προσπάθειά τους να

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σ.57.

<sup>57</sup> Δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε ότι ολόκληρο το βιβλίο περιείχε παραστατικές αφηγήσεις και δεν περιοριζόταν αρχικά για γκάου.

<sup>58</sup> Βλ. Κ. Αντωνιάδου «Γ. Διαμαντή: Αν ημούν ζωγράφος...», *εφ. Τα Νέα της Κυριακής*, (2 Ιουνίου 1985) σ. 2.

<sup>59</sup> Βλ. Π. Κοιρανική, «Εικονογραφημένες του Σεφέρη», *π. Ταχυκόσμος*, (5 Νοεμ. 1981) σ.σ. 106-108.

είναι «αντικειμενικές» και «ουσιαστικές», εφτάσαν στο άλλο άκρο. Από τις κριτικές που γραφτήκαν για τα *Ποιήματα με ζωγραφίες σε μικρά παιδιά* αμέσως μετά την εκδόσή τους, θ' αναφερθούμε σε δυο που τυχαίνει να είναι και ενδεικτικές των δυο τάσεων που προκρίναφέραμε.

Η πρώτη, γραμμένη από τον Patrick Leigh Fermor,<sup>60</sup> είναι ένα έξοχο δείγμα κριτικής (φιλολογικής και λογοτεχνικής) παρά τη μικρή έκτασή της. Το βιβλίο του Σεφέρη εντάσσεται μέσα στην παράδοση της χιουμοριστικής ποίησης (του παραλόγου), ευρωπαϊκής και ελληνικής, και ως ένα κομμάτι της «art of nonsense» αποτιμάται. Εξετάζεται όμως και αυτό καθ'αυτό, υπεϊθίνα και ουσιαστικά. Παράλληλα, καταδεικνύεται ότι η αποτίμηση ενός ποιητή, όπως ο Σεφέρης, που και στις πιο απλές εκφάνσεις του έχει πολλές, άδηλες παραμέτρους, δεν είναι εύκολη υπόθεση.

Στον αντίποδα της πρώτης βρίσκεται η άλλη κριτική<sup>61</sup> γραμμένη από τον «Αλέξανδρο». Η κριτική αυτή χωρίς να παίρνει υπ' όψη της ότι πρόκειται για ποίηση ετερόνομη (που υπακούει δηλαδή σε νόμους άλλους και όχι της λογικής που έχουμε συνηθίσει), για ποίηση που τραγουδάει με ζωντανές λέξεις και «φρεσκάρει» τον «μπαγιατικό» κόσμο μας και χωρίς να την αξιολογήσει με κριτήρια κατάλληλα (αν π.χ. μπορεί να εξάψει τη φαντασία, να καλλιεργήσει το χιούμορ ή να δοκιμάσει δομικά και ρυθμικά τη γλώσσα) φτάνει σε ακατανόητες υπερβολές. Χαρακτηρίζει τον ποιητή του πρώτου ελληνικού Νόμπελ – ούτε λίγο ούτε πολύ – «χαμάλαρο», ενώ κατακρίνει τον «Ερμή» και τους οικείους του Σεφέρη για την απόπειρά τους να εκδόσουν αυτά «τα γυμνά, γυμνώτατα γυμνάσματα» του ποιητή. Και όλα αυτά «για να ζήσουν τα παιδάκια μας καλύτερα», αφού, όπως προεξοφλεί, θα βρουν από μόνα τους αυτά τα γυμνάσματα «μπούρδες»!!!

Η τελευταία αιτή κριτική μάλλον επιβεβαιώνει τους φόβους του Σεφέρη ότι δε θα καταλάβαιναν το χιούμορ του. Ο ίδιος ήξερε ότι βρισκόταν πάνω στη «στροφή», ανάμεσα σε μια παράδοση που έφειγε και σε μιαν άλλη που έπαιρνε μορφή και ουσία «δημιουργικά και κάπως παρὰφωνα».

Οι υπερβολές που εντοπίζουμε στην τελευταία κριτική ίσως να μην είναι και τόσο αδικαιολόγητες, αν σκεφτούμε ότι μια πρώτη επαφή ενός ενηλίκου μ' αυτά τα «σουρρεαλιστικά ποιηματάκια» είναι μάλλον ανασφαλής.<sup>62</sup> Μπο-

60. The Art of Nonsense», στο π. *The Times Literary Supplement* (της εφ. The Times), 28 Ιανουαρίου 1977, σ. 105.

61. π. ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ, 14-20 Φεβρουαρίου 1976, σ. 9.

62. Δε θύι χαριχτηρίζαμε ως εινωϊκή και την αντιμετώπιση των λήμεριχ του Σεφέρη τόσο από την *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας* του Χ. Σακελλάριου (ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ, 1990, σ. 131), όσο και από την *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας* του Δ. Γιάκου (Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ, 1991, σ.σ. 172-173). Ιδιαίτερα ο κ. Δ. Γιάκος στη σελ., 86 (σημ. 30) της Ιστορίας του είναι μάλλον αφοριστικός, λέγοντας πως τα «Ποιήματα με ζωγραφίες σε μικρά παιδιά» «... δεν νομίζουμε πως προσθέτουν ιδιαίτερα σημαντική νότα στην ελληνική παιδική ποίηση». Τελικά, δεν ξέρω κατά πόσον είναι θεμιτό ή φρόνιμο να καταδικάζουμε ή και να υποτιμούμε μια μορφή ποίησης που άλλοι (ιδιαίτερα οι Άγγλοι) έχουν ανάγει σε τέχνη με ιδιαίτερα προσδιοριστικά στοιχεία και σημασία και με τέτοιο βιβλιογραφικό πλούτο που πραγματικά μας αφηνούν αναιθούς.



ρεί δηλαδή να τον οδηγήσει σε δρόμους άλλους, αν δε θυμάται τουλάχιστον τη στάση του Σεφέρη απέναντι στο σουρεαλισμό και τους φόβους του για τις αρνητικές συνέπειες της κυριαρχίας του υποσυνείδητου. Ο Σεφέρης, χωρίς να υποτιμά την αξία του σουρεαλισμού και τη συμβολή του στην ποιητική εξέλιξη, καταδίκασε τις ακρότητές του (π.χ. την αντίδραση μόνο για την αντίδραση): κρατούσε για τον εαυτό του την ουσία του σουρεαλισμού: όχι την αυτόματη γραφή αυτή καθαυτή, αλλά την αυτόματη βίωση που είχε ως επιφαινόμενο την αυτόματη γραφή. (Ας θυμηθούμε και το ρόλο της ιδιάζουσας φαντασίας του).

Τα παιδιά όμως δε δίνουν «ούτε γροσάκι» είτε πρόκειται για δημιουργήματα κλασικιστικού οίστρου, είτε για σουρεαλιστική ποίηση. Πάντα θα χαίρονται και θα διασκεδάζουν με τη χιουμοριστική, «άλογη» ποίηση.<sup>63</sup> Τα ίδια χρησιμοποιούν άλογα τραγουδάκια στα παιγνίδια τους «γιατί προτιμούν τον ήχο από το νόημα».<sup>64</sup> Μια τέτοια προτίμηση «ανατόφεινκτα οδηγεί στην προτίμηση της μη λογικής από τη λογική»<sup>65</sup> χωρίς να υποβαθμίζει, ωστόσο, την ποιητική αξία, αφού δεν καταργεί τους γενικούς κανόνες της ποίησης: τους αναστατώνει μόνο με σκοπό την «αθώα απόδραση» του.

Ο Σεφέρης πίστευε ότι «είναι κακό σημάδι ή άσχημο σύστημα ν' αρχίζουμε προσεγγίζοντας την ποίηση από το λογικό της νόημα...».<sup>66</sup> Ένα παιδί δε θα προσέγγιζε ποτέ μ' αυτό τον τρόπο την ποίηση, όχι τόσο γιατί έτσι θα επέλεγε, όσο γιατί η παιδική ηλικία είναι πολύ κοντά στην ουσία της ποίησης περισσότερο απ' ό,τι πιστεύουμε. Φτάνει μάλιστα να θεωρείται η φυσική γλώσσα του παιδιού. Η παιδική ποίηση, ιδιαίτερα η χιουμοριστική, κάποιες φορές έχει μια τέτοια απλότητα και ζωτικότητα που αποτελεί σχεδόν συνέχεια της παιδικής εμπειρίας, που αν είναι ειχάριστη σίγουρα θα λειτουργήσει ως έναυσμα συναισθηματικού πλουτισμού και εφευρετικής διάθεσης. Παίζοντας ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, το παιδί μέσω αυτής της ποίησης οικειοποιείται ευκολότερα το συνηθισμένο και το ασυνήθιστο. Βελτιώνει την ικανότητά του να εντοπίζει και να αξιολογεί λεκτικές και γενικότερα υφολογικές αποχρώσεις. Ο Ριαγεί πίστευε ότι η βελτίωση αυτής της ικανό-

63. Η προσωπική μου εμπειρία μεσα στην τάξη με παιδιά Β Δημ., ήταν αποκαλυπτική. Αφού έδωκα στα παιδιά (σε φωτοτυπημένα φύλλα χωρίς τα σχέδια του Σεφέρη) τα λιμερικά του βιβλίου, ζήτησα από ένα μαθητή να διαβάσει φωναχτά το πρώτο. Στην αρχή παρατήρησα ένα χαμογέλο στα πικραλά τούς. Το χαμογέλο γρήγορα έγινε γέλιο και φωνές εκπλήξης. Σε λίγο αρχισε ο καθένας να διαβάζει από μόνος του οποιο ποίημα ήθελε και φυσικά έγινε «χαλασμός» κομμοί. Εφτιαξαν, ακόμη, δικα τους σχέδια (αλλά τα χρωματίσαν χιολας), πικραλήσαν να σπασθούν δικα τους λιμερικά, αναγωνίζομενοι ο ένας τον άλλο, τενε εκδηλώσαν και την επιθυμία «να παίξουν» την *Οπία - Ο Μερλίνας ο Μαγος*, όταν τους τη διαβάζει. Ηταν τέτοιο το κλίμα ειθίμας που επικρατούσε στην τάξη, ώστε στο ακοήμα του ονοματός του ποιητή ο Σιφι-ρης έγινε... «Σεφίρης».

64. Βλ. Μ.Γ. Μερικλή, «Παιδικα Λογία, η σημάδια του ηχού», π. Ε.Π.Λ., Αθήνα, ΣΜΥΡΝΙΩΤΑΚΗΣ, 1990, σ. 15.

65. Στο ίδιο, σ. 15.

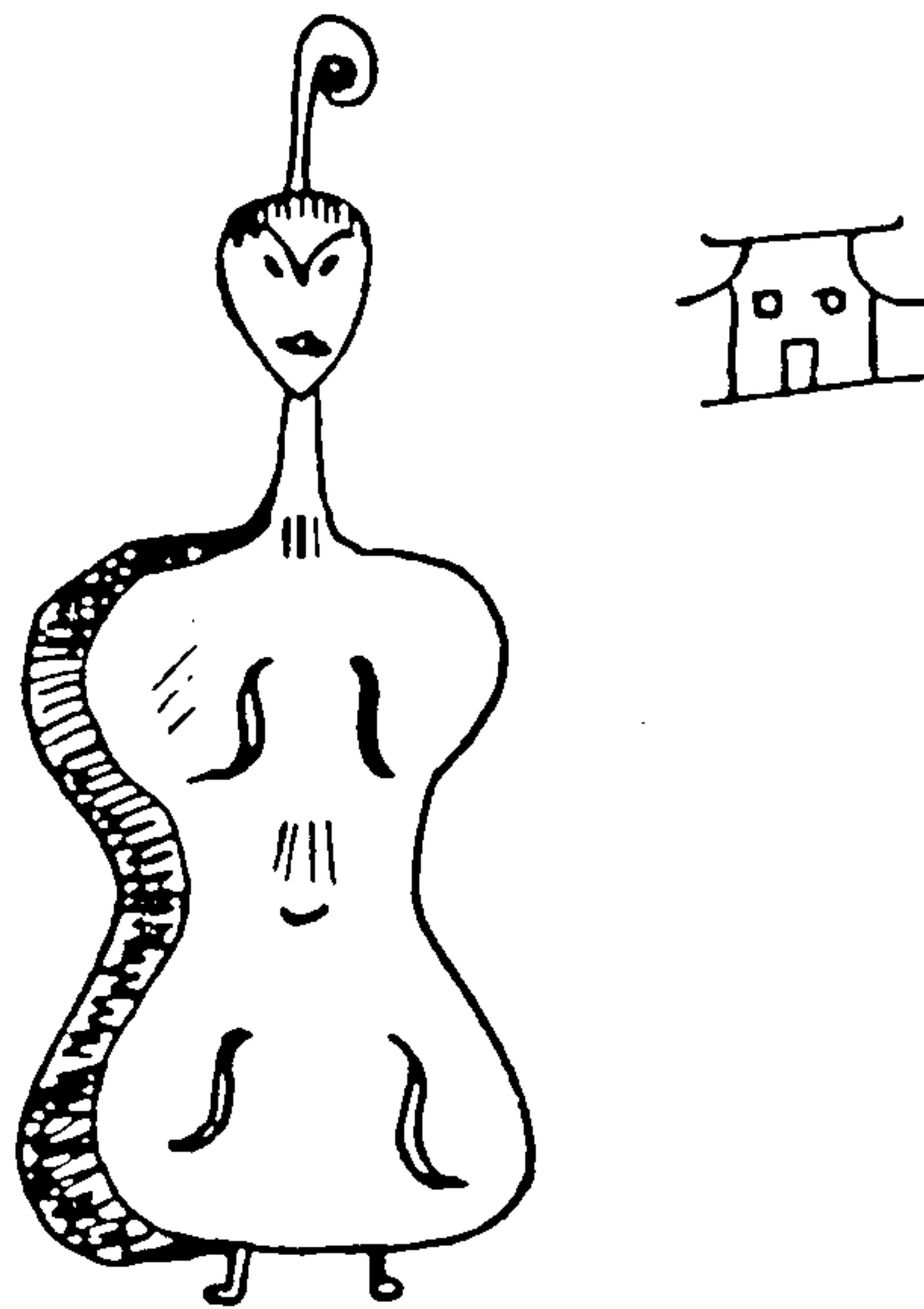
66. Βλ. Γ. Σιφιρη, *Λογία*, Α.Ε.Π., σ. 33.

τήτας αποτελεί κίνητρο για διαψήσια και περαιτέρω ενασχόληση. Τέλεια, δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να φερει κανεις τα παιδια σ' επαφή με την ποιηση, παρά η χιοιμορυστικη, άλογη παιδική ποιηση.

Αξιζει να δούμε την «παιδική» ποιηση του Σεφέρη με τα μάτια και να τη νιακούμε με την ψυχή ενός παιδιού. Ίσως έτσι κατανοήσουμε οτι το πικροφανερότο, ακόμη κι αν είναι παράδοξο ή παράξενο, είναι αναγκαίο για την ποιητικη εξέλιξη. Και αν δεν πειθόμαστε με όλα αυτά, ας σεβαστούμε τουλάχιστον τον ανθρώπινο λόγο του καταξιωμένου ποιητη: «Πίσω από τους παράξενους τρόπους και τις περιπλοκές που δυσανασχετούν παιζεται καποτε μια πολύ τραγική υπόθεση. Διακιβεύεται η ύπαρξη ενός ανθρώπου που αγωνίζεται με την κάθε στάλα του αίματός του να ισορροπήσει τα αλλοπρόσαλλα στοιχεία που του προσφέρει ο τριγύρω του κόσμος». <sup>67</sup>

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ  
Εκπαιδευτικός

67. Στο ίδιο, σ. 36.



Είλανε' μία κοπέλα σ'ό Πεκίνο  
Πύ'λεγε πάντα: "Δός με κι'απ'έκείνο"  
Και σάν τ'ηι γέ δώσαν' όχα  
"Έσκασε σάν' άκα βιόλα  
Και λύν κλαψανε πολύ σ'ό Πεκίνο.