

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΣΤΟ  
«ΝΕΟ ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ» ΤΟΥ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ ΚΑΙ ΣΤΟΝ  
«ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ» ΤΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ

Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς  
Κρητολογικού Συνεδρίου:  
(1986) Χανιά, Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων  
"Ο Χρυσόστομος", Υπουργείο  
Πολιτισμού, Χανιά: [χ.ε.], 1990-1991,  
τ. β', σελ. 213-229.

Ο τίτλος που ο Πρεβελάκης έδωσε στην τελευταία ποιητική του σύνθεση, *Ο Νέος Ερωτόκριτος*, περιέχει μια ευθεία διακειμενική αναφορά στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου. Αναφορά που υπομνηματίζεται από ένα παράθεμα που ο συγγραφέας έθεσε μαζί με άλλα, ως προμετωπίδα στην τρίτη (1985) έκδοση του έργου (:Πλάτωνος *Πολιτεία* 427c) και όπου υπάρχει σαφής υπαινιγμός ότι ο *Νέος Ερωτόκριτος* έχει ως πρότυπο και οδηγό την *Πάτρια παράδοση*<sup>1</sup>.

Οι αναφορές αυτές αποτελούν μια σαφή πρόκληση για την έρευνα να διευκρινίσει τη σχέση του *Νέου Ερωτόκριτου* με τον παλιό του Κορνάρου και γενικότερα με την ποιητική παράδοση.

Μια τέτοια πρόκληση δεν αντιμετωπίζεται βέβαια με μια σύντομη ανακοίνωση, που δεν μπορεί παρά να περιορίσει τις φιλοδοξίες της στο να ανοίξει το διάλογο για τα σχετικά προβλήματα.

Το πρώτο πρόβλημα που τίθεται είναι ο χαρακτήρας του έργου και η θεματική του σε σχέση με τον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου. Όπως σωστά επιστημάνθηκε στις πρώτες εισαγωγικές μελέτες που είδαν το φως, ο *Νέος Ερωτόκριτος* είναι ένα έργο μοναχικό σε σχέση με τον κύριο κορμό και τις δεσποζούσες τάσεις της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης<sup>2</sup>. Μοναχικό τόσο από άποψη ποιητικής όσο και από άπο-

1. «Ουδένι άλλω πισώμεθα, εάν νούν έχομεν, ουδέ χρησόμεθα εξηγητή άλλ' ή τῷ πατρίῳ». Τα άλλα παραθέματα είναι από τη Γένεση (ΣΤ' 14) και από τον Dante (*Eristotele*, XIII, 39-40). Πβλ. Π. Πρεβελάκη, *Δείχτες πορείας*, Δώδεκα κείμενα, Αθήνα, Βιβλιοπ. της Εστίας, 1985, σ. 13-14: «Πρόλογος». (Οι παραπομπές μας γίνονται στην 3η έκδοση του ποιήματος: Αθήνα, Βιβλιοπ. της Εστίας, 1985. Α' και Β' έκδοση, εκτός εμπορίου, Αθήνα 1973, 1978).

2. Κωνστ. Τσάτσου, *Σχόλιο στην Α' έκδοση του Νέου Ερωτόκριτου*: Π. Πρεβελάκη, *Ο Νέος Ερωτόκριτος*, Αθήνα 21978, σ. 18-19 (=Κ. Τσάτσου, *Αισθητικά μελετήματα*, Αθήνα 1977, σ. 142-153). Αρχιεπισκόπου Αυστραλίας Στυλιανού, *Ο Νέος Ερωτόκριτος του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1982, σ. 12-13. Άλλες εργασίες για το *Νέο Ερωτόκριτο*: Κώστα Τσιρόπουλου, *Οι προαλήσαντες. Μελετήματα για φωτογραφίες του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1979, σ. 182-198. (: «Ο Κάτω κι ο Απάνω κόσμος». Σχόλιο στον *Νέο Ερωτόκριτο* του Π. Πρεβελάκη, α' δημοσ. 1974). Αντώνη Δεκαβάλλε, *Εισαγωγή στο λογοτεχνικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 77-80 (α' δημοσ. 1976) και σ. 81-101

φή ιδεολογίας. Επιπλέον, σε αξίες της παράδοσης που ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρεί διαχρονικές και που η εποχή του μοιάζει να έχει αφήσει πίσω. Και τις αξίες αυτές τις εκφράζει με έναν παραδοσιακό τύπο γραφής, που έχει ως αφετηρία την έντεχνη αξιοποίηση της δημοτικής παράδοσης του δεκαπεντασύλλαβου, όπως πραγματοποιείται στην Κρητική λογοτεχνία της ακμής και κατέχουν στον Ερωτόκριτο του Κορνάρου. Μια «προκλητική» λοιπόν συστοιχία παραδοσιακών αξιών - παραδοσιακής γραφής φαίνεται να προσδιορίζει μακροσκοπικά το χαρακτήρα, την ενότητα και τη στόχευση του έργου.

Αυτή η συστοιχία είναι από τους βασικούς παράγοντες που διακρίνουν το *Νέο Ερωτόκριτο* από ανάλογα σύγχρονα συνθετικά έργα, που δεν είναι σπάνια στη μεταπολεμική μας ποίηση.

Ο *Νέος Ερωτόκριτος*, ποίημα 4670 στίχων, σε ομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, θα μπορούσε, με κριτήριο την έκταση και τον κοσμοβιοθεωρητικό του μύθο, να χαρακτηρισθεί κατά βάση φιλοσοφικό έπος. Πολύ εύλογως είναι, δ' αυτό το σημείο, οι αντιθετικές αναλογίες του προς την *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη (ένα θέμα που αξίζει να μελετηθεί αλλά που δε θα μας απασχολήσει)<sup>3</sup>. Ωστόσο ο χαρακτηρισμός αυτός δεν εξαντλεί — καθώς θα δούμε — τα ειδολογικά γνωρίσματα του έργου<sup>4</sup>.

Ο *Νέος Ερωτόκριτος* είναι μια πολυεπίπεδη σύνθεση. Παραπέμπει ταυτόχρονα σε ατομικό, ιστορικοκοινωνικό και Κοσμικό επίπεδο, μέσα από μια σειρά διχοτομίες,

(Ο *Νέος Ερωτόκριτος* α' δημια. 1981). Μαρίνας Λιμαράκη-Πλάνα, *Ο Νέος Ερωτόκριτος του Παναγιώτη Πρεβελάκη*, Αθήνα, Έκδ. της Πατριάρχιας Ένωσης, 1983. [Βλ. τώρα και στο *Αφιέρωμα στον Παναγιώτη Πρεβελάκη*: περ. *Νέα Εστία*, τεύχ. 1427 (Χριστούγεννα 1986): Π.Δ. Μαστροδημήτρη, Το ποίημα *Ο Νέος Ερωτόκριτος* του Παναγιώτη Πρεβελάκη, σ. 75-92 και Ελένης Κοντιάδη, *Ο Νέος Ερωτόκριτος* (Το τελευταίο κεφάλαιο μιας βιογραφίας), σ. 93-130].

3. Πάνω δ' αυτό το θέμα βλ. τις γενικές επιστημονικές του Αυστραλίου Στυλιανού, δ.π., σ. 12-13, και κυρίως του Αντώνη Δεκαβάλλε, δ.π., σ. 113-114, 124 κ.ε., 134 κ.ε. (: «Καζαντζάκης-Πρεβελάκης. Δύο κρητικές φωνές»). Συσχετισμό με την *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη κάνει και ο ίδιος ο ποιητής: Δείχτες πορείας, δ.π., σ. 145-146.

4. Θα μπορούσαμε, προβλεπόμενα, να σημειώσουμε ότι το έργο δεν υποτάσσεται στους κανόνες ενός συγκεκριμένου ποιητικού είδους. Η ιδιομορφία του, που είναι ένα πρόβλημα προς εξέταση, αφήνει λοιπόν και το συναφές ζήτημα της τυπικής γραμματολογικής του ένταξης ανοιχτό. Γιατί, αν ο μύθος και το έπος της σύνθεσης, με οδηγούν προς το έπος, ο τύπος γραφής μας οδηγεί προς τη λυρική ποίηση. Πρέπει, τις σχετικές αναφορές του ίδιου του ποιητή, που η σύνθεση του έργου φαίνεται να τον απασχολήσει πολύ πριν από την πρώτη έκδοσή του, στην *Κεφαλή της Μέδουσας* (Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φύλων, 1963, σ. 291) το συλλαβισμένο ως «εποποιήσι», στη συνωμμία του με τον Πάτερ Μάκαριτζ (περ. *Ευθύνη* 3 (Μάρτιος 1972), σ. 102 = *Δείχτες πορείας*, δ.π., σ. 23 - πρβλ. και σ. 177) τονίζει τον καθαρά λυρικό χαρακτήρα του, στη «Λογοδοσία κρητικού συγγραφέα στους συμπατριώτες του» (1981 = *Δείχτες πορείας*, δ.π., 145-146) το ονομάζει «μνημειώδες ποίημα» και προβάλλει το μυθικό και συμβολικό χαρακτήρα του. Βλ. και τις σύντομες «σημειώσεις αναφορές των προηγουμένων μελετητών»: Κ. Τούτσου, δ.π., σ. 13 (λυρικό έπος), Α. Δεκαβάλλε, δ.π., σ. 99 (λυρικό έπος) και 83 (επιπολιτικό ποίημα), Αυστραλίας Στυλιανού, δ.π., σ. 14 και 17 (επο ποιητικό έπος του ανθρώπου), Μ. Λιμαράκη, δ.π., σ. 34 (επο λυρικό επικρατές).

όπως τοπικό/οικουμενικό, καιρικό/άχρονο, μικράκοσμος/μακράκοσμος, φυσικό/μεταφυσικό, αισθητό/νοητό. Στο έργο λειτουργούν διάφοροι παράλληλοι άξονες, που εκφράζονται σε διμερείς (ή πολυμερείς) σχέσεις, οι οποίες αναπτύσσονται επάλληλους και ομολόγους μύθους. Η ομολογία αυτή συνιστά, σε «παραδειγματικά» επίπεδο, τον εσωτερικό σύνδεσμο ανάμεσα στους επάλληλους μύθους και τον κώδικα ανάγνωσης του έργου ως συνόλου<sup>5</sup>.

Ο σύνδεσμος μεταξύ τους υλοποιείται στην ταυτόχρονη ή παράλληλη ανάπτυξη των ομολόγων μύθων και ειδικότερα μέσα από μια σκόπιμη σύγχυση των επιπέδων ή μέσα από την εναλλακτική ανάδειξη πότε της μιάς, πότε της άλλης αξονικής σχέσης. Οι σχέσεις αυτές θα μπορούσαν να κωδικοποιηθούν στα ακόλουθα ζεύγη, που ανήγονται σε 4 επάλληλα σημασιακά πεδία ή επίπεδα ανάγνωσης («ισοτοπίες»):

Α ν θ ρ ώ π ι ν ο π ε δ ί ο

α. α τ ο μ ι κ ό

άνθρωπος/φύση

άνθρωπος/θείο

άντρας (Ερωτόκριτος)/γοναίκα (Αρετούσα)

ξενιτεμένος/πάτρια γη

β. χ ο ι ν ω ν ι κ ό

σύνολο/άτομο

άγνοια/γνώση

αδράνεια/δράση (: Ποίηση-Πράξη)

υποταγή (σπλαχνιά)/εξέγερση (λευτεριά)

Φ υ σ ι κ ό π ε δ ί ο

χημώνας/άνοιξη

καταιγίδα/γαλήνη

μαρασμός/αναγέννηση της φύσης

Κ ο σ μ ι κ ό π ε δ ί ο

σκοτάδι/φως

θάνατος/ανάσταση

έκπτωση/ανάληψη.

5. Για τους μεθοδολογικούς όρους που χρησιμοποιούμε στην ανάλυση παραπέμπουμε — για λόγους συντομίας — στα αντίστοιχα λήμματα του έργου λέξικού: Α. J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, tome 1, 1979 (εγγλ. έκδ.: Semiotics and Language. An Analytical Dictionary, Bloomington, Indiana University Press,

Η ανθρόπινη ιστοπία διχοτομείται σε δυο «σημαντικά» πεδία, το ατομικό και το κοινωνικό. Τα ζεύγη που αναφέρονται στο ατομικό πεδίο αντιστοιχούν σε μια σειρά θετικές λειτουργίες που ανάγονται στις σημασιολογικές κατηγορίες της «επικοινωνίας» και της «σύμβασης» (: ενότητα-αρμονία). Τα ζεύγη που αναφέρονται στο κοινωνικό πεδίο αντιστοιχούν επίσης σε μια σειρά ομόλογες λειτουργίες που αποτελούν επιμέρους αφηγηματικές εκφράσεις των σημασιολογικών κατηγοριών της «σύμβασης» (ρήξη) και της «επικοινωνίας» (αντίθεση). Τα ζεύγη που αναφέρονται στο φυσικό και Κοσμικό πεδίο προσδιορίζονται από έναν αρχετυπικό μετασχηματισμό των αφηγηματικών σημασιολογικών πεδίων σε θετικούς. Ο μετασχηματισμός των παραδειγματικών αναλογιών των διαφόρων επιπέδων, θέτει σε λειτουργία μια σύνθετη διαλεκτική διαδικασία, προκαλώντας, σε δομικό επίπεδο, μια αλυσίδα συσχετικών μετασχηματισμών, που καταλήγουν στην αποκατάσταση των θετικών σημασιολογικών περιχομένων σε όλα τα επίπεδα (επανακαθιέρωση *σύμβασης-αρμονία-ενότητα*), μέσα σε μια νέα ανώτερη σύνθεση. Η σημασιολογική αυτή διαδικασία αναδέχεται την αναλογία ατομικών, κοινωνικών, φυσικών και μεταφυσικών αξιών, μέσα από ένα ιδεαλιστικό ιεραρχικό μοντέλο, όπου το φυσικό και Κοσμικό πεδίο υπερχαθαρίζει το ανθρόπινο.

Όπως προκύπτει από την παραπάνω σύντομη ανάλυση των δομών βέβαιος σε συνδυασμό με τους εμφανέστερους προσδιορισμούς της ποιητικής γραφής (λυρικός λόγος σε πρώτο πρόσωπο με περιορισμένες παρεμβολές διαλόγων, άμεση έκφραση εμπειρίας σε ενεστώτα χρόνο, απουσία αφηγηματικού λόγου και δράσης) - το έργο χαρακτηρίζεται από την προτεραιότητα της παραδειγματικής οργάνωσης έναντι της συναγματικής.

Παρ' όλα αυτά, μπορεί κανείς να διακρίνει — από μακροδομητική σκοπιά — μια εξελικτική γραμμή, που συνάγεται έμμεσα, από το λόγο των προσώπων σε συνδυασμό με τους τίτλους που επιγράφουν τα εννέα άσματα της σύνθεσης. Η γραμμή αυτή αντιστοιχεί σε μια ορισμένη αφηγηματική ακολουθία που διαπερνά όλα τα πεδία και ενορχιστρώνει τους βασικούς μύθους πάνω σ' ένα γενικότερο αλλά ευδιάκριτο αφηγηματικό μοντέλο.

Σ' αυτό το επίπεδο, το έργο ξεκινά με μια αρχική κατάσταση *ευδαιμονίας*, που αντιστοιχεί στα άσματα Α' (Το βασίλειο του Θεού), Β' (Η αρμονία των πλάσμάτων) και Γ' (Η μοίρα των θνητών) — συνολικά 1116 στίχοι.

1982) και συμπληρωματικά, στο προσιότερο Λεξικό Όρων του Σωτήρη Δημητρίου (Αθήνα, Καστανιώτης, τ. 1-4, 1978-1986). Ειδικότερες παραπομπές στις υποσημειώσεις.

6. Αυτό σημαίνει ότι στο επίπεδο της σημασιολογικής αρχής είναι η αρχή της αναλογίας και της αντίθεσης και όχι η αφηγηματική ακολουθία. Το αντίστοιχο φαινόμενο θα διαπιστώσαμε παρακάτω και στο επίπεδο της ποιητικής γραφής.

7. Στην αρχή προτάσσεται η εισαγωγική ενότητα «Αφιέρωση». Ο ερσότης της Λευτεριάς» (32 στίχοι), όπου το ποιητικό υποκείμενο προλογίζει έμμεσα το έργο, κατ' αναλογία προς τον παλιό Ερατοκρίτη (Α 1-18).

Στη συνέχεια μεταβαίνει σε μια κατάσταση στέρεσης και μικρές δοκιμασίες που αντιστοιχούν στα άσματα Δ' (Το κρέτος του ζοφού), Ε' (Οι νόχτες των βασιάνων) ΣΤ' (Ο κόπος των αβών), Ζ' (Ο αμφοκόλως, ο άτιος, ο ποιητής) — συνολικά 2308 στίχοι.

Και τέλος, ξαναρχίζει σε μια νέα τελική κατάσταση *λύτρωσης* και *δικαίωσης* που αντιστοιχούν στα άσματα Η' (Η νεκρή πολιτεία κι ο γυρισμός) και Θ' (Το πεπόντος Αδάμ η ανάκλησις) — συνολικά 1214 στίχοι.

Στο τρίμερές αυτό σχήμα αναγνωρίζουμε ένα τυπικό δομικό μοντέλο της πρωϊκής αφήγησις, που παρουσιάζει μια πλήρη αντιστοιχία προς την οργάνωση των σημασιολογικών κατηγοριών που επιστημόναμε στο παραδειγματικό επίπεδο:

- I. Αρχική κατάσταση *ευδαιμονίας* (= Κοσμική *σύμβαση-Αρμονία*)
- II. Στέρεση-*Δοκιμασία* (= Ρήξη *σύμβασης-Αντίθεση*)
- III. *Δικαίωση* (= Επανακαθιέρωση *σύμβασης-Αρμονίας*)<sup>8</sup>.

Το μοντέλο αυτό υλοποιείται ως εξής στους επιμέρους άξονες:

ΔΟΞΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ	I. Αρχική κατάσταση ευδαιμονίας	II. Στέρεση -Δοκιμασία	III. Δικαίωση
ΙΣΟΤΗΠΕΣ	1. ΑΤΟΜΙΚΟ	Πληρότητα αμοιβαίου έρωτα [Ερωτόκριτος-Αρετούσα]	Μακροχρόνιος χωρισμός Φυλάκιση/Εξορία
		(Παιδική-εφηβική ενότητα με την πάτνια γη) [Κριτικός]	Ξενιτεμός Απομάκρυνση από τη φύση
ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΠΕΔΙΟ	2. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ	(Η περίοδος της Αδωότητας) Σχέση αρμονίας με τη φύση - Μύηση στο μυστήριο της Δημιουργίας (αυθεντική γνώση) [Ποιητής]	(Κοινωνική φάση) Σύγκρουση με το κοινωνικό κακό (Φυλακή - Δουλεία - Άγρια) [Ποιητής - Αγωνιστής]
		ΦΥΣΙΚΟ ΠΕΔΙΟ	Ήνοψη - Το θάψιμα της φύσης
ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΠΕΔΙΟ	ΚΟΣΜΙΚΟ ΠΕΔΙΟ	Μακροχρόνια Προσπάθεια στον Παράδεισο	Έκπτωση - Δοκιμασία (Διψαστικό)
		Ανάκληση	Ανάσταση (Διψαστικό)

8. Για το τρίμερές αυτό σχήμα βλ. Α. J. Greimas, *Sémiotique structurale. Recherche de méthode*. Paris, Larousse, 1966, σ. 192-213 και του ίδιου, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Editions du Seuil, 1970, σ. 197-212.

Στην κωδικοποίηση του παραπάνω πύνακα φαίνεται παραστατικά η οργάνωση των περιεχομένων τόσο στον συνταγματικό (ορίζοντο) όσο και στον παραδειγματικό (κάθετο) άξονα. Από τη μελέτη της διπλής αυτής οργάνωσης προκύπτουν τα ακόλουθα:

Οι παράλληλοι μύθοι που αντιστοιχούν στα επίπεδα ανάπτυξης παρουσιάζουν στον ορίζοντο άξονα μια αφηγηματική οργάνωση ομόλογη, που αναδειχίνεται από την ευχερή αναγωγή τους σ' ένα κοινό αφηγηματικό μοντέλο.

Η συνταγματική αυτή «ομόλογη» ανταποκρίνεται σε μια — ή σωστότερα προκύπτει από μια — παραδειγματική αναλογία λειτουργιών και υποκειμένων δράσης στον κάθετο άξονα. Αναλογία που ενοεί, από άποψη τεχνικής, τις μεταβάσεις από το ένα πεδίο στο άλλο, καθώς και τους ποικίλους συμφορμούς και συναφείς επιπέδων, που αναδειχθούν τις αντιστοιχίες και απαλλάσσουν τη σύνθεση από την ανάγκη μιας πλήρους, χωρίς κενά, ανάπτυξης όλων των παράλληλων αφηγηματικών ακολουθιών. Αλλά προπάντων ενοεί, μέσα από μια σειρά υψαιμικτικές ταυτότητες, την ανάπτυξη μιας διαλεκτικής ανάμεσα στα διάφορα πεδία, η οποία διευρύνει, αναγωγικά, τις πρωτογενείς σημασιοδοτήσεις κάθε μύθου, δημιουργώντας ένα δευτερογενές σημασιοδοτικό σύστημα που συναφεί τους παράλληλους μύθους σε μια ενιαία και πολυσήμαντη προσεκτική.

Έτσι, η παραδειγματική αναλογία των περιεχομένων στην πρώτη κάθετη στήλη υποδηλώνει την πολλαπλή ταυτότητα: Άνοιξη = Σχέση αρμονίας με τη φύση = (Παιδική-εφηβική ενότητα με την πάτρια γη) = Πληρότητα νεανικού έρωτα = (Περίοδος αθωότητας) = Μακαριότητα πρωτοπλάστων στον παράδεισο. Η ταυτότητα αυτή, που καθιερώνει μια σχέση ισοδυναμίας ανάμεσα στα διάφορα πεδία (ιστοπικές), προσδίδει στην κατάσταση ευδαιμονίας που εκφράζεται στο ανθρώπινο επίπεδο (σχέση αρμονίας ανθρώπου — φύσης, ενότητα με την πάτρια γη, νεανικός έρωτας) τις αρχαιονικές διαστάσεις του μύθου της Δημιουργίας (περίοδος αθωότητας πριν από την εμφάνιση του κακού στον κόσμο - Μακαριότητα πρωτοπλάστων).

Η αντίστοιχη ισοδυναμία της δεύτερης κάθετης στήλης εκφράζει την αλληλοσυνάρτηση ανάμεσα στην ατομική και την κοινωνική περιπέτεια και υποδηλώνει τη σύνδεσή τους με μια ρήξη της αρμονίας του ανθρώπου με τον φυσικό και Κοσμικό παράγοντα (από την αθωότητα στην έκπτωση). Επιπλέον παρουσιάζουν και ορισμένες συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις, όπως η αντίθεση του ήρωα προς την εξουσία (αγαθή/κακό), αλλά και προς το πλήθος (γνώση/άνγνια, δράση/αδράνεια, αγώνες/υποταγή), αντίθεση που μετασχηματίζεται, στη δεύτερη περίπτωση, σε σύγκλιση (καθοδήγηση [Ποιητής/Αφύπνιση [Ασός]]).

Με την ισοδυναμία της τρίτης κάθετης στήλης δηλώνεται η στενή συνάρτηση ανάμεσα στις κοινωνικές αξίες (κατανίκηση του κοινωνικού κακού/λευτεριά) και τις ατομικές αξίες (υπέρβαση αδυναμιών/ολοκλήρωση)· ανάμεσα στις φυσικές αξίες (πρότυπο αναγέννησης - πληρότητας) και τις ατομικές αξίες (επιστροφή στην πάτρια γη - ανάκτηση πληρότητας)· ανάμεσα στις ανθρώπινες αξίες (ιδανικός έρωτας -

θεώτητα αγαπημένης - κοινωνική ολοκλήρωση) και τις μεταφυσικές αξίες (θεογονία - ανάκληση - μεταφυσική λύτρωση). Έτσι ολοκληρώνεται η αναγωγή του παραδειγματικού στο μυθικό, του εμπειρικού στο ιδεατό, του ανθρώπινου στο Κοσμικό, του επικαιρικού στο αιώνιο, μέσα στα πλαίσια της χριστιανικής εσχατολογίας. Παράλληλα διευκρινίζεται η παραδειγματική αναλογία ανάμεσα στα δράματα υποκειμένα κάθε επιπέδου και αναγνωρίζονται οι κύριοι ρόλοι: Ήρωας = θεωρός της φύσης - Κριτικός - εραστής - αγωνιστής - ποιητής - ζηλωτής του απόλυτου· και (Πολύτιμο) Αντικείμενο = φύση - πάτρια γη - Αρετούσα - λευτεριά - θεώτης.

Καταλήγοντας θα πρέπει να υπογραμμίσουμε πως η τεχνική που εφαρμόζει ο ποιητής στην οργάνωση των παράλληλων μύθων είναι να αναπτύσσει κυρίως τους θεματικούς άξονες που αναφέρονται στο συγκεκριμένο και αισθητό και μέσα απ' αυτούς να πραγματοποιεί τα ανοίγματα στο υπερβατικό και ιδεατό, αποφεύγοντας έτσι την αφηρημένη έκφραση και διατηρώντας μια στέρεη επαφή με την εμπειρία του κόσμου και των αισθήσεων<sup>10</sup>. Την ανάλογη διπλή λειτουργία, παραστατική και αναγωγική, θα διαπιστώσουμε και στο εικονοποιητικό σύστημα του έργου.

Ύστερα από την ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε τώρα ν' αντιμετωπίσουμε συστηματικά το πρόβλημα της σχέσης του Νέου Ερωτόκριτου με τον Ερωτόκριτο του Κορνάρου.

Έκινούμε από τη διαπίστωση ότι και τα δυο έργα αξιοποιούν έναν έτοιμο λογοτεχνικό μύθο, για να δημιουργήσουν μια εντελώς νέα ποιητική σύνθεση. Έχουν δηλ. ως αφετηρία την ίδια λογοτεχνική σύμβαση. Με τη διαφορά ότι ο Πρεβελάκης, σε σχέση με τον Κορνάρο, αποκλίνει πολύ περισσότερο από το «πρότυπο» του. Ο Κορνάρος διατηρεί τόν ερωτικό και ηρωικό χαρακτήρα του αρχικού μύθου, καθώς και την εξελικτική γραμμή του, μολοντί χειρίζεται με ανεξαρτησία τα επιμέρους επεισόδια. Αλλάζει ωστόσο τα πρόσωπα όσο και το πολιτισμικό κλίμα του έργου, προσεμφιζοντάς τα σε μια ελληνική εκδοχή της σύγχρονης του αισθητικής μαρτύρου και της ρεφορμιστικής κοινωνικά αναγεννησιακής ιδεολογίας<sup>11</sup>.

Ο Πρεβελάκης αντίθετα δε θα διατηρήσει το χαρακτήρα του προστύπου του, ούτε την εξελικτική γραμμή του μύθου, ενώ θα διατηρήσει τα ονόματα και το ήθος των δύο πρωταγωνιστών, καθώς και τη συγκεκριμένη φόρμα του παλιού Ερωτό-

9. Τη σχέση εμπειρικού-ιδεατού, επικαιρικού-αιώνιου, καθώς και το πολυδιάστατο των δύο πρωταγωνιστών επεσήμαναν με διάφορους τρόπους και οι προηγούμενοι μελετητές (Κ. Τσάτσος, ό.π., σ. 10-11, 13-15, Κ. Τσάρουλας, ό.π., σ. 185, Α. Δεκαβάλλης, ό.π., σ. 86-89 κ.α., Μ. Λαμπράκη, ό.π., σ. 18-19, 26). Την ταυτότητα ήρωας = κριτικός, σε συνδυασμό με το θέμα της επιστροφής στην πάτρια γη, επισημαίνουν ο Κ. Τσάτσος, ό.π., σ. 17-18, και η Μ. Λαμπράκη, ό.π., σ. 36-37.

10. Πρεβ. Κ. Τσάτσος, ό.π., σ. 20, Α. Δεκαβάλλης, ό.π., σ. 79, 99-100, Αυστραλίας Σουλιαός, ό.π., σ. 7, Μ. Λαμπράκη, ό.π., σ. 21-22, 35.

11. Βλ. στην εργασία μας «Η δομή της αφήγησης στον Ερωτόκριτο», Παρορισμένα Ε' Διεθνούς Κριτολογικού Συνεδρίου, Εταιρεία Κριτικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1986, τ. Β', σ. 177-181.

κρίτου. Συγκεκριμένα, ο Πρεβελάκης θα συνθέσει μια «εποποιία» όπου ο ερωτικός μύθος είναι ένας μόνο από τους παράλληλους θεματικούς άξονες, που υποτάσσεται τελικά στον κοσμολογικό και μεταφυσικό προσανατολισμό της σύνθεσης.

Εδώ βρίσκεται και μια άλλη ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα. Απέναντι στον ενιαίο μύθο του *Ερωτόκριτου* έχουμε τους περισσότερο επάλληλους μύθους του *Νέου Ερωτόκριτου*. Είδαμε κιόλας ότι στο *Νέο Ερωτόκριτο* η σηματοδοτική διαδικασία δεν πραγματοποιείται ορίζοντα, σε κάθε άξονα χωριστά, αλλά κάθετα, μέσα από την αλληλοσυνέργεια των επάλληλων μύθων· γεγονός που καταδείχνει την προτεραιότητα των παραδειγματικών δομών απέναντι στις αφηγηματικές. Αντίθετα, στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου, όπου τα περιεχόμενα αρβρώνονται εξ ολοκλήρου στον ορίζοντο άξονα, οι σηματοδοτήσεις απορρέουν — όπως έχουμε αναπτύξει σε άλλη εργασία<sup>12</sup> — από το αφηγηματικό επίπεδο· γεγονός που φανερώνει την απόλυτη προτεραιότητα των συνταγματικών δομών απέναντι στις παραδειγματικές.

Σ' αυτή τη διαφορά αντιστοιχούν χαρακτηριστικά διαφορετικές επιλογές στο επίπεδο της αφηγηματικής τεχνικής.

Στον *Ερωτόκριτο* η προτεραιότητα του συνταγματικού άξονα υλοποιείται στην τριτοπρόσωπη, παρελθοντικού χρόνου, αφήγηση του Ποιητή (πενοτηγνώστη αφηγήτη), μέσα στην οποία εντάσσονται τόσο η δράση όσο και οι πυκνοί διάλογοι («αναφορόμενος λόγος») των δρώντων προσώπων. Τα διακριτικά λοιπόν στοιχεία του παλιού *Ερωτόκριτου* είναι ο εξωδιηγητικός και μαζί ετεροδιηγητικός αφηγητής, που — με το κεντρικό της αφηγηματικής προσοπτικής — συνιστά ένα «τριτοπρόσωπο κέντρο συνείδησης». Αυτό σημαίνει πως, όταν περνούμε από τη μηδενική στην εστιασμένη αφήγηση, διατηρείται σαφής η διάκριση ανάμεσα στον Ποιητή-αφηγητή (που λέει την αφήγηση) και τον εστιαστή (που βλέπει στην ιστορία). Κι αυτό βεβαίως συστοιχεί προς μίαν άλλη χαρακτηριστική διάκριση, ανάμεσα στον (παρελθοντικό) χρόνο της ιστορίας και τον (παροντικό) χρόνο της αφήγησης.

Στο *Νέο Ερωτόκριτο*, αντίθετα, δεν υπάρχει αφήγητής, με την αυστηρή έννοια του όρου. Ο Ποιητής αντιστοιχεί σε μια από τις «φωνές» του πρωτοεικού κεντρικού ήρωα, που — μαζί με τον περιορισμένο (και εν μέρει επιστολικού τύπου) διάλογο — παρατίθενται σε πρωτοπρόσωπη εκφορά, ενεστωτικού κυρίως χρόνου και έχουν κατά βάση μονολογικό — και σχεδόν καθόλου αφηγηματικό — χαρακτήρα. Έχομε, μ' άλλα λόγια, ενδοδιηγητικό και μαζί ομοδιηγητικό ομιλητή, που σημαίνει, αυτοδιηγητική αφήγηση, δηλ. εσωτερική εστίαση, μεταβλητή σύμφωνα με την εναλλαγή των ομιλούντων υποκειμένων. Εδώ, ο εκάστοτε ομιλητής είναι ταυτόχρονα υποκειμένο δράσης, αφηγητής και εστιαστής. Κι αυτό με τη σειρά του συνεπάγεται μια χαρακτηριστική ταύτιση (παρελληλία και ισοδυναμία) του χρόνου της αφήγησης με το χρόνο της ιστορίας<sup>13</sup>.

12. Βλ. στη σημείωση 11.

13. Για τα φαινόμενα αυτά, τους αντίστοιχους αφηγηματολογικούς όρους και τις συναφείς τυπολογίες

Όσον αφορά τη θεματική, ο *Νέος Ερωτόκριτος* ακολουθεί τον παλαιό πιο πολύ στο επίπεδο της δομής παρά της αφηγηματικής επιφάνειας. Στην πλοκή του παλιού (*Ερωτόκριτος*, Α) αντιστοιχεί ο ερωτικός λόγος του Ρωτόκριτου (*Νέος Ερωτόκριτος*, Β') και ο ερωτικός αντίλογος της Αρετής (Γ'), ενταγμένοι στην αρχική κατάσταση της ευδαιμονίας (οι πρωτόπλαστοι στον παράδεισο). Στην περίπτωση (δοκιμασίες) του παλιού *Ερωτόκριτου* (Β'-Δ') αντιστοιχούν κι εδώ δοκιμασίες των πρωταγωνιστών, που δηλώνονται έμμεσα από τους τίτλους και τα περιεχόμενα των γραμμμάτων που ανταλλάσσουν οι δύο εραστές (ΣΤ'). Από τα γράμματα συνάγεται ο βίαιος χωρισμός τους ως συνάρτηση του κοινωνικού Τρακού, που οδηγεί το Ρωτόκριτο στη φυλακή και την Αρετούσα στην εξορία (αντιστροφή του σχήματος του παλιού *Ερωτόκριτου*). Έχομε κι εδώ σύγκρουση των ηρώων με την εξουσία, κορύως του Ρωτόκριτου, ο οποίος σηματοδοτείται και ως αγωνιστής της λευτεριάς, μολονότι δε γίνεται ρητή αναφορά σε συγκεκριμένους άθλους, αλλά κυρίως σε αντιθέσεις ιδεολογικής σημασίας.

Στην ευτυχισμένη λύση του παλιού *Ερωτόκριτου* (Ε') αντιστοιχεί — με σημαντικά διαφοροτικούς όρους — η λύτρωση και η δικαίωση των ηρώων του *Νέου Ερωτόκριτου*. Ο Ρωτόκριτος εδώ γυρίζει από τη φυλακή αλλά δε βρίσκεται την Αρετούσα, που στο μεταξύ έχει πεθάνει. Όμως το φάσμα της νεκρής αγαπημένης εμφανίζεται μπροστά του και «μεταμορφώνεται» μυστηριακά (κατά το σχήμα της «Μεταμόρφωσης του Χριστού»). Γεγονός που συμβολίζει τη θέωση της και την είσοδο στην αιώνια μακαριότητα, που πραγματοποιείται χάρη στην εξύφωση και στην κάθαρση τού Έρωτα. Αυτή η υπερβατική συνάντηση του ήρωα με την αγαπημένη του και η προσδοκία της μελλονικής μεταθανάτιας ένωσης μαζί της φέρνει τη λύτρωση του ήρωα (ευδιάκριτη διακειμενική αναφορά στον *Κρητικό* του Σολομού)<sup>14</sup> και την τελική του δικαίωση (νέα νιότη), καθώς αξιώνεται να δει τις τρεις υπέρτατες αξίες που υπιρέτησε, αγάπη - λευτεριά - θεότητα, να γίνονται ένα.

Και ο Πρεβελάκης λοιπόν — όπως και ο Κορνάρος — αλλάζει, σε σχέση με το πρότυπό του, το μύθο, την ιδεολογική στόχευση του έργου και τα πολιτισμικά

διακρίσεις βλ. C. Genette, «Discours du récit», στο *Figures III*, Paris, Seuil/Poétique, 1972 (ιδίαιτερα, σ. 225-267). Του ίδιου, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil/Poétique, 1983 (ιδίως σ. 34-39). Mieke Bal, *Narratology*, Paris, Klincksieck, 1977 (1ère partie: «Narration et focalisation», σ. 21-58). Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil/Poétique, 1981 (ιδίως σ. 75-120, 167 κ.ε.). Το θέμα αξίζει αναλυτική διαπραγμάτευση.

14. Στην ενότητα 19 του *Κρητικού* έχουμε επίσης ένα (τελικό) λυτρωτικό όραμα του ήρωα, που εκφράζει την προσδοκία του για μια μεταθανάτια ένωση με τη νεκρή αγαπημένη. Οι αναλογίες επεκτείνονται στη μεταφυσική δικαίωση της κόρης, που ενσωματώνει έναν ιδεώδη συνδυασμό φυσικού και ηθικού κάλλους, καθώς και στον ήρωα που είναι ταυτόχρονα κρητικός, εραστής και αγωνιστής της λευτεριάς. Δεν πρέπει εξάλλου να μας διαφύγει ότι οι αναλογίες αυτές εντάσσονται σ' ένα ευρύτερο και αξιολογούμενο σ' όλες τις εδωχές του πλέγμα διακειμενικών σχέσεων: ο *Νέος Ερωτόκριτος* παραπέμπει στον *Κρητικό*, που παραπέμπει στον παλιό *Ερωτόκριτο*.

συμφραζόμενα. Αλλά ενώ ο Κορνάρος αναδείχνει την προτεραιότητα των ζωικών αξιών απέναντι στις κοινωνικές αξίες, καταφάσκοντας το νέο πνεύμα της Αναγέννησης, ο Πρεβελάκης αναδείχνει την προτεραιότητα των υπερβατικών αξιών απέναντι στις κοινωνικές, απορρίπτοντας το πνεύμα της εποχής και επιστρέφοντας στην παράδοση, τόσο στο ιδεολογικό όσο και στο αισθητικό πεδίο<sup>15</sup>.

Σ' αυτό το τελευταίο αναγνωρίζεται, πολύ ευχρόστερα από το θεματικό, η συγγένεια του νέου με τον παλιό Ερωτόκριτο. Είναι πρώτα απ' όλα η επιλογή της στιχουργικής φόρμας, του ομοιοκατάληκτου δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου, που αποτελεί τον πιο εμφανή και χαρακτηριστικό σύνδεσμο με την παράδοση του Κορνάρου αλλά και της δημοτικής ποιήσης, ιδιαίτερα της κρητικής.

Η συγκριτική εξέταση των δύο έργων στο πεδίο της στιχουργίας και της ποιητικής αναδείχνει πολλαπλές ομοιότητες αλλά και διαφορές. Αρχίζοντας από γενικές παρατηρήσεις επισημειώουμε μια ουσιαστική διαφορά στη σύνθεση των στιχουργικών και νοηματικών μονάδων που είναι τα δίστιχα. Τα διαδοχικά δίστιχα στον Κορνάρο συνθέτουν μια άμεση νοηματική, αφηγηματική ή ποιητική ακολουθία, ενώ αντίθετα στον Πρεβελάκη το κάθε δίστιχο έχει — κατά κανόνα — μια πλήρη νοηματική και ποιητική αυθυπαρξία, γεγονός που υπογραμμίζεται και τυπογραφικά, με διπλό διάκενο. Στον Κορνάρο δεν είναι σπάνιο φαινόμενο ο νοηματικός διασκελισμός από το ένα δίστιχο στο άλλο, ενώ στον Πρεβελάκη η οργάνωση του λόγου το απαγορεύει. Μια ποιητική εικόνα ποτέ δεν αναπτύσσεται — εκτός από σπανιότητες εξαιρέσεις — σε πλαίσια ευρύτερα από τη στιχουργική φόρμα του δίστιχου, ενώ στον Κορνάρο το φαινόμενο είναι συνήθιστο. Σε συνέπεια μ' αυτές τις εκατέρωθεν επιλογές βρίσκεται και μια άλλη διαφορά. Η ανεπτυγμένη σε πολλά δίστιχα επική παραβολή που χαρακτηρίζει τον Κορνάρο δε συναντάται στον Πρεβελάκη, που οι παραμοιώσεις του καλύπτουν συνήθως έναν στίχο, σύμφωνα με την τεχνική της μαντινάδας:

*Πώς φάγνει για νερό η σικιά να ριζοχωματίσει,  
φλέβα καθάρια γύρευα να με δροσοποτίσει*

(B 13-14)

*Τη ζέστα από τη σάρκα σου τη νιώθω να με ζώνει  
σα θάλασσα καλοκαιριού που η δύση τη χρυσώνει*

(B 289-90)

Στην εσωτερική οργάνωση του νοήματος μέσα στο δίστιχο λειτουργούν γενικά οι ίδιοι κανόνες που προδιορίζουν τόσο τον Ερωτόκριτο όσο και τη μαντινάδα. Φαινόμενα όμως απόκλισης από το λαϊκό δίστιχο, που στον Κορνάρο υπαγορεύονται από το αφηγηματικό ύφος, δεν παρατηρούνται στον Πρεβελάκη.

15. Συγκριτικές παρατηρήσεις για τη σχέση του παλιού με το Νέο Ερωτόκριτο βλ. και στους προηγούμενους μελετητές, Κ. Τσάσο, *ό.π.*, σ. 16-18, 22-23, Α. Δεκαβάλλε, *ό.π.*, σ. 78-79 και κυρίως 85-87, 135-137, Μ. Λαμπράκη, *ό.π.*, σ. 26-27, 34.

Αντίθετα οι δύο ποιητές συγκλίνουν σε φαινόμενα που εκφράζουν μια λογιότερη αίσθηση, όπως λ.χ. η υπέρβαση του χωρίσματος του 15σύλλαβου (ζεύγη):

*Δέντρο αφηλόφυλλο, φωλιά/πουλιών, ολόρθη βρύση*

(N. Ep., B' 29)

*να θες να μπεις σε βασιλιού/ρηγάτα κι εισέ πλούτη*

(Ep., A 216)

Από την άλλη μεριά, και οι δύο χρησιμοποιούν τυπικά θεματικά μοτίβα και φόρμουλες, σύμφωνα με τους κανόνες που ισχύουν στη σύνθεση του δημοτικού τραγουδιού. Σ' αυτό το σημείο ο Πρεβελάκης αντλεί τόσο από τον Κορνάρο όσο και από την κρητική μαντινάδα. Σε στίχους όπως:

*— Ήταν βλαστός καλής γενιάς, χυτός και διωματάρης (E 599)*

*— Τα πάνω κάτω πήγανε, μυχράναν τα μεγάλα (Δ 25)*

*— Είσα κλειστός αυδάκτος οπού βαρεί λαγούτο (B 320)*

ή στα ημιστίχια:

*— καθώς τ' ορίζει η φύση (Γ 97)*

*— και δίχως ασχημάδι (Δ 345)*

*— να περπατούμε ομάδι (Αφέρωση 16)*

ακούγεται καθαρά ο απόηχος του Ερωτόκριτου.

Σε στίχους όπως:

*— Το λεμονάκι τ' άγουρο το τρέβου και μουρίζει*

(B 166)

*— Μακριά σου κι αν με πήρανε, σε νιώθω εδώ στο πλάι*

(ΣΤ 21)

*— Κρυφά του κόσμου σ' αγαπά και φανερά του νού μου*

(ΣΤ 128)

ή σε φόρμουλες όπως:

*πέλεκτη κολόνα (B 71)*

*τα μήλα φορτωμένη (B 334)*

*σα γάλα και σα μέλι (B 238) κ.ά.,*

ακούγονται γνωστά μοτίβα της λαϊκής ποιήσης. Το ανάλογο ισχύει για τη θεματική πολλών δίστιχων, για το εικονοποιητικό σύστημα, το παίγνιδο των αντιθέσεων και των παρηχητικών επαναλήψεων. Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι ο Πρεβελάκης σπανιότατα μεταφέρει αυτούσιους δημοτικούς στίχους στο έργο του. Αλλά έχοντας αφομοιώσει απόλυτα το πνεύμα και την τεχνική της μαντινάδας, αναπλάθει ελεύθερα το «κλίμα» και το ύφος του λαϊκού δίστιχου σ' ένα πνευματικότερο επίπεδο. Οπωσδήποτε, μια συστηματική έρευνα αυτών των θεμάτων θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη και σφαλώς θα επαλήθευε αυτό που εύκολα συλλαμβάνει ο

προσεχτικές ανακνώσσης, πως η τεχνική του Πρεβελάκη τρέφεται περισσότερο από την παράδοση της κρητικής μαντινάδας παρά από τον Ερωτόκριτο<sup>16</sup>.

Η ισχυρή αυτονομία της στιχουργικής μονάδας, που φαίνεται να αντιφάσκει προς το είδος του μακρού επικού ποιήματος, θέτει από μια νέα σκοπιά το πρόβλημα της ενότητας του έργου. Πώς μπορεί να οργανωθεί ένας μύθος πάνω σε αυτόνομα δίστιχα; Είδαμε κιόλας πως η σύνθεση των επάλληλων μύθων βασίζεται στην αρχή της παραδειγματικής οργάνωσης. Κατ' αντίστοιχο τρόπο οικοδομείται και η ενότητα των αυτόνομων διετίχων<sup>17</sup>. Ευρύτερα σύνολα, που αναπτύσσουν ολόκληρες ποιητικές εικόνες, σχηματίζουν ισχυρούς παραδειγματικούς άξονες που αναδειχθούν με εξαιρετική ενάργεια την ποιητική ιδέα. Συμπληρωματικά, τη συνοψίζει κατά διαστήματα ένα επιγραμματικό δίστιχο ή ο επιμέρους τίτλος της ενότητας που συχνά συνοδεύεται με ένα εισαγωγικό δίστιχο τυπογραφικά επιτολισμένο (με πλάγια στοιχεία). Έτσι, για παράδειγμα, η ενότητα που επιγράφεται «Το θέμιστος των πρωτοπλάστων» αποτελείται από 36 αυτόνομα δίστιχα — με μια χαλαρή νοηματική συνάφεια σε μεμονωμένες περιπτώσεις — που αντιστοιχούν σε ισόριθμες ποιητικές εικόνες οι οποίες αναδειχθούν αφενός σπαρταριστές λεπτομέρειες από τη ζωή της φύσης, αφετέρου το θέμιστος και τη ζωική πληρότητα που μεταγγίζεται στον άνθρωπο-θεωρό. Παράλληλη αναφορά στην Εδέμ και στη μακαριότητα των πρωτοπλάστων φωτίζει την αναλογία και διευκολύνει την αναγωγή από το φυσικό στο Κοσμικό πεδίο.

Η προτεραιότητα της παραδειγματικής οργάνωσης σε μακροδομικό επίπεδο, που φανερώσει το λυρικό χαρακτήρα του έργου, εκφράζεται αντίστοιχα και στο μικροδομικό επίπεδο. Ο Πρεβελάκης πλάθει το μύθο του με εικόνες, όχι με αφηγηματικές ακολουθίες όπως ο Κορνάρος. Γεγονός που υπονοεί την προτεραιότητα του μεταφορικού λόγου απέναντι στον κυριολεκτικό. Κάθε ποιητική ιδέα μετατρέπεται σε εικόνα, που απευθύνεται στις αισθήσεις:

Στα γόνατά μου αναμεισός η νύχτη σου παλεύει  
σα θηλωμένος ποταμός γερύρι που τον ζέει.

16. Το παρατρήσιμ πρότος ο Αντώνης Δεκαβάλλης, δ.π., σ. 76 (πρβλ. και σ. 86, 135). Άλλες συναφείς παρατηρήσεις βλ. στους Κ. Τσάτσου, δ.π., σ. 14-15, 20-21, Κ. Τσαρόπουλο, δ.π., σ. 184 και κυρίως Μ. Λαμπράκη, δ.π., σ. 22-26.

17. Ποιητική διατύπωση αυτής της αρχής αποτελεί ένα δίστιχο από την Απέρωστη, στο οποίο παραπέμπουν και άλλοι μελετητές:

Οι σίχοι, ως δείχθουν σαρπιστά, μιας ρίζας είναι κλάδοι,  
ενιά φωτιές βυθίζαυνε στον ίβου λόγγο λάδοι.

Εξετάζοντας το πρόβλημα της συγγραφικής μεθόδου, η Μερλίνα Λαμπράκη (δ.π., σ. 24-25) παραπέμπει ελάχιστα σε θεωρητικό κείμενο του Πρεβελάκη (Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 186-188), όπου ο ίδιος ο ποιητής αναλώνοντας τη σολωμική μέθοδο στους Ελεύθερους Πολιορκημένους, μαρτυρεί ότι την έχει επαληθεύσει αυθόρμητος τον Νέο Ερωτόκριτο. Η μέθοδος αυτή βασίζεται στην ουσία της στην αρχή της παραδειγματικής οργάνωσης.

Ο ήλιος θα 'ταν ζώνεφρος, παρ' όλη τη φωτιά του,  
αν δεν είχε τη θάλασσα καθρόφτη του αποκάτου.

Πώς σμίγουμε δυο ποταμοί; Πριν σμίξουν πώς μαλώνουν;  
τα δυο κορμιά μας να το πουν στον έρωτα που λιώνουν.

(Γ 71-76)

Ανάμεσα στις παραπάνω διαδοχικές εικόνες δεν υπάρχει καμιά νοηματική ή αφηγηματική εξέλιξη: υπάρχει παραλληλία, μετωπιακή συνάφεια, διαβιβαστική έντασης. Τα παράλληλα αντιθετικά ζεύγη τα γόνατα μου/η νύχτη σου, ποταμός/γεφύρι, ήλιος/θάλασσα, δυο ποταμοί/τα δυο κορμιά μας αναδείχθουν τους δυο πόλους της ερωτικής επικοινωνίας: γονατικά/άντρας. Οι ομόλογες ρηματικές λειτουργίες παλεύει, θυμωμένος, μαλώνουν, λιώνουν δηλώνουν την ένταση του ερωτικού πάθους, ενώ οι λειτουργίες ξέψη, καθρόφτισμα, σμίξιμο, την υπέρβαση της αντίθεσης και την πληρότητα της ένωσης, που αναδείχνη ειδικότερα το μεσαίο δίστιχο μέσα από την υπονοούμενη αντίθεση ζώνεφρος/ζώντανός.

Στον Κορνάρο, παρά τον αφηγηματικό χαρακτήρα του έργου, η ποιητική εικόνα και ο μεταφορικός λόγος δεν είναι λιγότερο πλούσιος. Αλλά λειτουργεί συμπληρωματικά. Συνοδεύει, υπονηματίζει, φωτίζει με την παραστατικότητα της εικόνας ή και συμπληρώνει με διευκρινίσεις την αφηγηματική ή νοηματική ακολουθία. Στην τελευταία περίπτωση υπερχαλύττει τον α' όρο, δεν εξαντλείται στις απαιτήσεις της αντιστοίχίας με το παραβαλλόμενο, μια «ξεχειλίζει» σε μια πληθυσία εικόνων, με το δικό τους εσωτερικό ερμώ, που κάποτε αυτονομούνται και γίνονται αυτοσκοποί:

Κι ωσάν λιοντάρι οντέ πεινά κι από μακρά γροικήσει  
κι έρχεται βρώμα πού 'πασκε να βρει να κυνηγήσει  
κι εις την καρδιά κινά ως το δει η πεθιμιά τη μάχη,  
τρέχει ζιμών απάνω ντου κι αγριεύει σαν του λάχει:  
φωτιά πυρή στα μάτια ντου ανεβοκατεβαίνει  
καπνός εκ τα ρουθούνα ντου μαύρος βραστός εβγαίνει  
αφροκατά το στόμα ντου, το κούφος του μουγγρίζει  
ανασηκώνει την ορά, τον κόσμο φοβερίζει,  
κατακτυπού τα δόντια του και το κορμί σφράσσει,  
αναχνητρώνουν τα μαλλιά και τρέχει να το πιάσει:  
εδέται ξαγριεύτηκε για τα κακά μαντάτα  
κι ωσάν αιτός επέταξε κι εμπίχκε στα φουσάτα.

(Δ 1025-36)

Στην εικόνα αυτή το παραβαλλόμενο (α' όρος) εντοπίζεται στα ρήματα ξαγριεύτηκε-επέταξε-εμπίχκε στα φουσάτα, που κι αυτά αποτελούν μεταφορικές διατυπώσεις και καλύπτουν από μόνα τους την ανάγκη παραστατικής έκφρασης. Η

πλεοναστική στην ουσία παραβολή που προηγείται (β' όρος) μόνο κατά ένα μέρος της βρίσκει αντιστοιχία στον α' όρο. Οι εισαγωγικοί στίχοι της εικόνας («ωσάν... μέγχι») δεν ταιριάζουν καθόλου με τις διαθέσεις και το ήθος του Ρωτόκριτου ούτε με την ψυχολογία της στιγμής, που είναι να προστάσει να σώσει το ρήγα και το φίλο του που βρίσκονται σε θανάσιμο κίνδυνο. Αλλά και κατά το μέρος που αντιστοιχεί, η εικόνα υπερκαλύπτει το παραβαλλόμενο, δεν παρέχει αντιστοιχία σημείο προς σημείο. Η εικόνα αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται με στόχο την πληρότητα του παραβαλλόμενου. Εδώ προέχει η αναπαράσταση του ήθους και της συμπεριφοράς του λονταριού, όχι του Ρωτόκριτου. Έτσι η εικόνα διευρύνεται, για να περιλάβει τα μετωνυμικά συναφή.

Στις περιπτώσεις πάλι που το παραβαλλόμενο υποκαθιστά εξ ολοκλήρου το παραβαλλόμενο (που αποσιωπάται), ο μεταφορικός λόγος οργανώνεται πάνω στο χνάρι της υπονοούμενης ακολουθίας:

Λέει τ' ο φίλος. Τα φτερά που σήκωσεν ο νους σου  
και βάνει τ' ανημπόρετα μέσα του λογισμού σου,  
βλέπεσ' αδέρφι, όσο μπορείς, έβγα απ' αυτή τη ζάλη,  
στο πέταμα που πέταξες, μηδέν πετάξεις πάλι.

Κι αν τα φτερά πετούν φηλά και τη φωτιάν ευρίσκεις,  
κόψε τα ρίξε τα από χει, ζιμιό να μη βαρίσκεις,  
γρή βγάλε τα και βρέξε τα εις το νερό τση γνώσις,  
ζιμιό να μην πετάς φηλά, ζιμιό να χαμηλώσεις.

Παρατηρούμε ότι η σχέση με τον υπονοούμενο α' όρο σύγκρισης είναι μεταφορική. Βασίζεται στην αρχή της αναλογίας:

φτερά — πέταμα στα φηλά = επιδιωχτή ανέφικτου: αταίριαστος έρωτας για τη βασισσοπούλα

φωτιά (- πυρπόληση) = απαγορευτικός κοινωνικός κώδικας/απειλή συνεπειών - αδυναμία πραγμάτωσης  
πέφτεϊς και βαρίσκεις = αποτυχία/τιμωρία — απογύψευση  
ρίξε τα - βγάλε τα - βρέξε τα στο νερό τση γνώσις = φρόνιμη απάντηση του ανέφικτου να μην πετάς φηλά — να χαμηλώσεις = περιορισμός στα όρια του εφικτού.

Από την άλλη, η σχέση ανάμεσα στις διαδοχικές μεταφορικές εικόνες είναι σχέση ακολουθίας, δηλ. εκφράζει μια μετωνυμική συνάφεια. Τα αντιπροσωπευτικά αυτά παραδείγματα μας δείχνουν ότι η ποιητική εικόνα του Κορνάρου είναι σύνθετη, συνδυασμός μεταφορικών και μετωνυμικών σχημάτων και χαρακτηρίζεται από την προτεραιότητα της μετωνυμίας. Αντίθετα η εικόνα του Πρεβελάκη είναι κατά κανόνα απλούστερη και χαρακτηρίζεται από την προτεραιότητα της μεταφοράς<sup>18</sup>.

18. O R. Jakobson συνδέει την αναλογική σημασιολογία της μεταφοράς με τη λεκτική πάληση

Και στους δυο ποιητές η μεταφορά και η εικονοποιία γενικότερα τροφοδοτείται από τη φύση. Η θέση ωστόσο και η λειτουργία της φύσης στα δυο έργα είναι διαφορετική. Στον Κορνάρο ο μύθος πατεί πάνω στην αφήγηση των παθών και της δράσης του ανθρώπου. Η φύση σπάνια και περιθωριακά συναντάται ως στοιχείο οργανικό του μύθου. Η ιστορία εξελίσσεται μέσα στο κοινωνικό κι όχι στο φυσικό περιβάλλον. Κι ωστόσο το έργο καταλαμβάνεται από την αίσθηση της φύσης, που μπαίνει κυριολεκτικά από το «παράθυρο» του μεταφορικού λόγου που μπαίνει κυριολεκτικά Αντίθετα, στον Πρεβελάκη ο μύθος οικοδομείται κυρίως πάνω στη φυσική εικόνα, γιατί στη θέση του ποιητή-αφηγητή έχομε τώρα τον ποιητή-θεωρό της φύσης. Εδώ, αντίστροφα, ο ανθρώπινος κοινωνικός χώρος είναι που κατέχει μικρή θέση. Κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στο *Νέο Ερωτόκριτο* το μεταφορικό σύστημα λειτουργεί κυρίως πάνω στον άξονα φυσικό/μεταφυσικό, ενώ στον *Ερωτόκριτο* λειτουργεί πάνω στον άξονα φυσικό/ανθρώπινο. Η διαφορά αυτή συνδέεται με δυο αλληλένδετα φαινόμενα. Στον Κορνάρο η φύση λειτουργεί ως πρότυπο των παθών και της δράσης του ανθρώπου, παραπέμπει δηλ. στο κοινωνικό πεδίο. Γι' αυτό και στον *Ερωτόκριτο* πλεονάζουν οι δυναμικές εικόνες των φυσικών στοιχείων και της άτριπης φύσης, κατάλληλες για ν' απεικονίσουν την περιπέτεια της ζωής.

Στον Πρεβελάκη η φύση λειτουργεί ως απεικασμα του μεταφυσικού και του ιδεατού. Γι' αυτό και στο *Νέο Ερωτόκριτο* πλεονάζουν οι (ευδαιμονικές) εικόνες της ήμερης φύσης και η συμβολική του φωτός, καταλληλότερες για ν' αποδώσουν τα μυστικά οράματα της ψυχής. Και απ' αυτή την άποψη συγγενεύει με τον ώριμο Σολωμό, που ανακαλύπτει μέσα στην ομορφιά και την αρμονία της φύσης την κατηγορία της «θειότητας» κι ακόμα περισσότερο με τον Σικελιανό, που στη σύνθεσή του *Μήτηρ Θεού* βρίσκει το δρόμο προς το υπερβατικό μέσα από το θαύμα της φύσης. Αλλά τα θέματα αυτά απαιτούν και αξίζουν μια χωριστή, αναλυτική εξέταση. Το ίδιο και η συμβολική του φωτός, που οικοδομείται πάνω σε μια περίσσεια μεταφορών του ήλιου (και του φεγγαριού) που ανάλογη της μόνο στον Ελύτη μπορεί κανείς να συναντήσει. Πάνω σ' αυτό θα αρχετούμε να επιστημονώμε ότι στις μεταφορές του φωτός βρίσκεται ένας από τους κύριους κώδικες ανέγνωσης

και τη ρομαντική, συμβολιστική και υπερρεαλιστική γραφή, ενώ τη μετωνυμική συνάφεια, που εισάγει τη συνεκδοχική έκφραση, τη συνδέει με το έπος και τη ρεαλιστική γραφή: *Essais de linguistique générale*, Paris, Poinet, 1963, σ. 62-63 (πρβλ. και σ. 64-67). O G. Genette επισημιάζει και αναλύει το φαινόμενο της συνάφειας μεταφοράς και μετωνυμίας στο εισαγωγικό της ίδιας αναλυτικής σχέσης, με παραδείγματα από τον Proust. Βλ. *Métonymie chez Proust: Figures III*, Paris, Seuil, 1972, σ. 42 κ.ε. Πρβλ. του ίδιου, *La rhétorique restreinte*, ό.π., σ. 21-40. Βλ. ακόμη για τα ίδια φαινόμενα: M. Le Guern, *Sémanique de la méaphore et de la méonymie*, Paris, Larousse, 1973. *Groupes 4. Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 και αφιέρωμα «Recherches Rhétoriques» του περιοδ. *Communications* 16 (Paris, Seuil, 1970) όπου και βιβλιογραφία.



του έργου, γιατί σ' αυτές θεμελιώνεται σε μεγάλο βαθμό η αξονική σχέση φύσι-κό/μεταφυσικό<sup>19</sup>.

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις μας θα λέγαμε ότι ο Ερωτόκριτος του Κορνάρου χαρακτηρίζεται από την προτεραιότητα της συνταγματικής οργάνωσης και της μετω-νιμίας, όπως απαιτεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας του έργου. Η παραδειγματική οργάνωση που συνδέεται με το μεταφορικό σύστημα του ποιήματος — όπως εξάλλου και τα διαλογικά μέρη — έρχονται να υπερετίθουν το βασικό αφηγηματικό άξονα.

Αντίθετα ο Νέος Ερωτόκριτος του Πρεβελάκη χαρακτηρίζεται από την προτεραιό-τητα της παραδειγματικής οργάνωσης και της μεταφοράς, όπως απαιτεί ο λυρικός χαρακτήρας και η πολυεπίπεδη ανάπτυξη του έργου. Η συνταγματική συνάφεια περιορίζεται στα πλαίσια του διατίχου και είναι υποταγμένη — όπως εξάλλου και ο στοιχειώδης διάλογος — στον παραδειγματικό άξονα. Αυτός είναι ο λόγος που σε σχέση με τον παλιό Ερωτόκριτο, που ο μύθος του βασίζεται στην εξέλιξη της δράσης, ο Νέος Ερωτόκριτος παρουσιάζει μια στατικότητα, που ευνοεί την ανάδειξη της πνευματικής διάστασης του μύθου.

Τα παραπάνω γνωρίσματα συνθέτουν την ιδιομορφία του Νέου Ερωτόκριτου όχι μόνο σε αντιδιαστολή προς τον παλιό, αλλά και σε σχέση με τη σύγχρονη λογοτεχνία. Ενώ ακολουθεί έναν παραδοσιακό τύπο γραφής σε μικροδομικό επίπεδο, που είναι άμεσα προσιτός και στον πιο αμύητο αναγνώστη, σε επίπεδο μακροδομικό λειτουργεί ένα πυκνό πλέγμα πολλαπλών αναποκρίσεων, που αναδέχεται την απόλυ-τη προτεραιότητα του μεταφορικού και συμβολικού συστήματος του έργου. Οι ανταποκρίσεις αυτές επιβάλλουν μια παραδειγματική ανάγνωση που φέρνει στην επιφάνεια αλυσιδωτές συνυποδηλώσεις, που υπερθετούν τις αναγωγές από το ειδικό και συγκεκριμένο στο καθολικό και ιδεατό.

Έτσι ο Πρεβελάκης υπερβαίνει την αντίθεση παράδοσης-μοντέρνισμού, προτείνον-τας μια νέα λύση, ανέλεκτης περιωπής μ' αυτές που πρότειναν για το ίδιο πρόβλημα στην εποχή τους ο Σολωμός με τους Ελεύθερους Πολιορκημένους και ο Σικελιανός με τη Μητέρα Θεού.

Και στο μέτρο που πετυχαίνει την αναβίωση παραδοσιακών αισθητικών αξιών, σε γόνιμο συνδυασμό με τις αρχές μιας σύγχρονης ποιητικής γραφής, ο Νέος Ερωτό-κριτος θα μπορούσε να συζητηθεί με μια εκδοχή του «μεταμοντερνισμού». Ο ίδιος ο ποιητής, χωρίς να κάνει ρητή αναφορά στον όρο, διατυπώνει ωστόσο αρκετά ευδιάκριτα τη θεωρητική του αρχή: «Αλλά το πρόβλημα είναι πώς θ' ανανεωθεί

19. Πρβλ. και την ορθή επισήμανση της Μαρίας Λαμπράκη για το ίδιο θέμα (ό.π., σ. 35).

η παράδοση χωρίς να αγνοηθούν οι σύγχρονες ανάγκες και οι κατακτήσεις των νεώτερων περιφραματισμών»<sup>20</sup>.

## ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ Γ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ

20. Βλ. Π. Πρεβελάκη, «Λογδοσία κρητικού συγγραφέα προς τους συμπατριώτες του», Δείγτες πορείας, ό.π., σ. 146. Ας σημειωθεί, παρεμπιπτά, η χαρακτηριστική αναλογία του τίτλου «Λογδο-σία...» με την «Αναφορά στον Γκρέκο» του Ν. Καζαντζάκη: αναλογία που εντάσσει στον τελικό «απολογισμό ζωής», άρα και στις «υποθήκες» του συγγραφέα, ζητήματα όχι μόνο κοσμο-βιοθεωρητικού αλλά και αισθητικού προσανατολισμού. Κι εδώ έχουμε μια ουσιαστική — μέσα στην αναλογία — και σημαδιακή διαφορά του Πρεβελάκη από το μεγάλο του συμπατριώτη, «δάσκαλο» και φίλο.