

## Πάολα Μαρία Μινούτσι

### Η ΜΝΗΜΗ ΩΣ ΛΗΘΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΚΙΚΗΣ ΔΗΜΟΥΛΑ\*

**Ο**ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΠΥΡΗΝΑΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ τῆς Κικῆς Δημουλά –ὅπως εἶχα ἤδη τὴν εὐκαιρία νὰ τὸ τονίσω ἀλλοῦ– τροφοδοτεῖται πάντοτε ἀπὸ τὴ λογικὰ ἀδύνατη συμπαρουσία δύο ἀντίθετων πραγματικότητων<sup>1</sup>, ἀπαρχὴ τῆς γλωσσικὰ παραβατικῆς ἰδιαιτερότητας στὸ ἔργο τῆς. Ἀρκεῖ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς τὸ ποίημα ὑπὸ τὸν τίτλο «Ἀπροσδοκίες», τίτλο ποὺ αὐτὴ ἢ ἴδια σχολίασε ὡς ἐξῆς μπρὸς στὴ μεταφραστικὴ ἀμηχανία μου: «Ἡ λέξη [ἀπροσδοκία] δὲν ὑπάρχει στὸ λεξικό. Κανονικά, σημαίνει πράγματα ποὺ δὲν μποροῦν νὰ συμβοῦν, ποὺ εἶναι ἀδύνατα. Ὅμως ἐγὼ ἤθελα νὰ διατηρήσω τὴ λέξη προσδοκίες, διότι παρὰ τὸ ὅτι δὲν μποροῦν νὰ συμβοῦν, ἐπιμένω νὰ προσδοκῶ [...] Γι' αὐτὸ καὶ βάζω μπροστὰ τὸ στερητικὸ ἀ-προσδοκίες. Ναι καὶ ὄχι»<sup>2</sup>.

Ἐκεῖνο ποῦ, θαρρῶ, συμβαίνει μὲ τὴ μνήμη, ἀποτελεῖ –ὄλοι συμφωνοῦν ἐπ' αὐτοῦ<sup>3</sup>– ἓνα ἀπὸ τὰ ἐξέχοντα θεματικὰ στοιχεῖα τῆς ποίησης τῆς Δημουλά, ὄχι ὅμως λιγότερο σημαντικὸ ἀπὸ τὸ ἀντίθετό του, τὴ λήθη, ἢ ὅποια ἔδωσε καὶ τὸν τίτλο σὲ μία ποιητικὴ συλλογὴ τῆς, τὴν Ἐφηβεία τῆς λήθης<sup>4</sup>. Μνήμη καὶ λήθη λοιπὸν ἀντάμα, μνήμη ὡς λήθη, ἀφοῦ –ὅπως ἢ ἴδια ἔχει γράψει– «ἡ λήθη εἶναι ἡ μόνη ὁδός»<sup>5</sup>, καὶ τότε ἡ ἀνάμνηση τοῦ παρελθόντος, ἢ ἀνασύστασή του στὴν ποίησή τῆς μήπως εἶναι ἓνας τρόπος γιὰ νὰ τὸ μεταβάλλει καὶ νὰ τὸ λησμονήσει στὴν ἀντικειμενικὴ του ἀλήθεια; Σὲ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα, ἢ ἴδια καὶ πάλι Δημουλά ἀποκρίνεται:

«Ἐτσι κι ἀλλιῶς δὲν μᾶς λένε πάντα ὅλη τὴν παλιὰ ἀλήθεια τους τὰ βιώματα ποὺ ξεμάκρυναν στὸ παρελθόν. Τὴν παραποιοῦν μάλιστα»<sup>6</sup>.

Μὲ αὐτὸ ἰδιαίτερα τὸ ζήτημα προτίθεμαι νὰ ἀσχοληθῶ σὲ τοῦτο τὸ κείμενο, ἐπιζητώντας νὰ κατανοήσω τὸ ρόλο καὶ τὴ σημασία τῆς μνήμης στὸ ἔργο τῆς Κικῆς Δημουλά. Ὑπάρχει ἓνα ποίημά τῆς ποὺ ἀπὸ χρόνια μὲ ἀπασχολεῖ ἐπίμονα, ἓνα ποίημα τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, ποιητικὴ δῆλωση καὶ μὲ τὸ ὅποιο ἢ Δημουλά μᾶς ἐπιτρέπει νὰ εἰσχωρήσουμε στὸ δημιουργικὸ ἐργαστήρι τῆς, ἀποκαλύπτοντάς μας τί ἀντιπροσωπεύει ἢ μνήμη καὶ συνάμα ἢ λήθη γι' αὐτήν. Τὸ ποίημα στὸ ὅποιο ἀναφέρομαι εἶναι τὸ «Γενεὰ ὑπάγει καὶ γενεὰ ἔρχεται»<sup>7</sup>.

---

\* Τὸ ἄρθρο αὐτὸ (στὰ ἰταλικά: P. M. Minucci, «Memoria come oblio nella poesia di Kiki Dimoulà») γράφτηκε προκειμένου νὰ δημοσιευτεῖ στὸν τόμο *Alle gentili arti ammaestra. Studi in onore di Alkistis Proiou*, ἐπιμ. Α. Armati – Μ. Cerasoli – C. Luciani, Testi e Studi Bizantino-Neοellenici, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, Sapienza – Università di Roma, Ρώμη 2010, σσ. 565-581.

Τὴν ἀρχικὴ του ιδέα πάντως τὴν εἶχα παρουσιάσει στὸ φροντιστηριακὸ μάθημα ποὺ ἔκανα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κύπρου τὸ 1999.

Τὸ 2008, τὸ *ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟ* μοῦ ζήτησε νὰ γράψω ἓνα κείμενο στὸ ἀφιέρωμα ποὺ ἐτοίμαζε γιὰ τὴν Κικὴ Δημουλά. Δὲν πρόλαβα ὅμως νὰ τὸ γράψω ἐξαιτίας σοβαρῶν οἰκογενειακῶν λόγων. Τὸ ἔγραψα τὴν ἐπόμενη χρονιά καὶ τὸ δημοσίευσα πρῶτα στὰ ἰταλικά καὶ ἔπειτα τὸ ἔστειλα, ὅπως εἶχα ὑποσχεθεῖ, στὸ *ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟ*.

Τὸ 2002 εἶχα δημοσιεύσει στὸ τχ 57 τοῦ *ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟΥ* στίς «Σελίδες γιὰ τὴν Κικὴ Δημουλά» ἓνα ἄλλο ἄρθρο μου («Ἡ μεταφορὰ στὴν ποίηση τῆς Κικῆς Δημουλά»).

Ἐρασιτέχνης ἄνθρωπος εἶμαι  
πόσο καλύτερα παράπονα νὰ φτιάξω;

Ἴχει θαμπώσει. Νυχθημερόν τὸ φαχουλεύει  
μὲ τὰ βρωμόχερά του ὁ χρόνος. Θέλει γυάλισμα.  
Βύθισέ το σὲ ἀραιωμένο ὄξι τῆς ἀνάκλησης  
κι ὕστερα μ' ἕνα μαλακὸ φανελένιο φωνῆν.

Μικρὸ ἀγγεῖο χάλκινο ποὺ σὰν παγούρι μοιάζει  
(γιά δυνάμωσε λίγο τὸν ἦχο τῆς παρομοίωσης  
δὲν ἀκούγεται καθόλου τὸ νερό).

Ἀμφορέας λήκυθος ἀρύβαλλος θήκη  
γιά ἀρώματα ἢ λάδι πρὶν τὸ ἀγώνισμα  
ν' ἀλείφουν οἱ ἀθλητὲς τὰ σώματά τους  
δὲν ἔμαθα ποτὲ τὴν ὀνομασία του  
ἀνοιχτὴ μοῦ ἀφέθηκε ἡ χρῆση του  
πάρ' το εἶναι παλιὸ πολὺ παλιὸ  
ἀπ' τὸ βυθὸ τῆς θάλασσας βγαλμένο  
εἶπες καὶ μοῦ τὸ χάρισες  
παραμονὴ ποὺ θά 'φευγες ταξίδι –  
κι ἐγὼ γιατί τὸ πέρασα γιά ὄροκο;

Ἀπ' τὸ βυθὸ παραμονῆς ποὺ θά 'φευγες.  
Μήπως δακρυοθήκη;

Στὸ ἀγώνισμα – γιά σώματα.

Σώματα; Γιά ξαναπές το. Σώματα.

Ἴχει θαμπώσει δὲν ἀκούγεται. Ρῶτα τὴν ἀφή  
θυμᾶται πρόφερε ποτὲ αὐτὴ τὴ λέξη;  
– προσεκτικὰ συδαύλισε, ξέρεις  
ἢ ἀπορία ξαναθλίβει τοὺς θανάτους.  
Δὲν βολιδοδοσκοπεῖς καλύτερα τὰ ὄνειρα;  
Ξέρουν αὐτά. Συμπράξαν στίς ληστείες.

Ἢ μᾶλλον ἄσε τώρα  
ποῦ νὰ φυτεύουμε νερὸ πάνω σὲ δάκρυα.

Ὁ τίτλος μᾶς εἰσάγει στὴ θεματικὴ τοῦ ποιήματος, δηλαδή τὸ χρόνο, καθὼς καὶ τὸ ἀναπόδραστο πέρασμά του ἀπὸ τὴ μιὰ γενεὰ στὴν ἄλλη. Ὁ βιβλικῆς προέλευσης τίτλος τοῦ ποιήματος τοῦ προσδίδει τὴν αὐρα ἀρχαίας ἱερῆς σοφίας<sup>8</sup>. Ἡ Δημουλᾶ μοιάζει νὰ ὑποκλίνεται μὲ δέος ἐνώπιον αὐτῆς τῆς ἀναπόδραστης συνθήκης τοῦ χρόνου. Ἴσως στὸ σύμπαν τῆς, τὸ ὁποῖο συντίθεται ἀπὸ ἀμφιβολίες καὶ ἀβεβαιότητες, ἀπὸ ὀξύμωρες πραγματικότητες, ὁ χρόνος καὶ τὸ πέρασμά του εἶναι ἡ μόνη βέβαιη πραγματικότητα, τὸ μόνον σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀδιαφιλονίκητη πραγματικότητα ὁ ἄνθρωπος συνθλίβεται, καὶ τὸ μόνον ποῦ τοῦ ἀπομένει εἶναι νὰ ἐκφράζει τὸν πόνο του καὶ τὴ διαμαρτυρία του. Ὁ πρῶτος ὡστόσο στίχος τοῦ ποιήματος μᾶς λέει καθαρὰ: «ἐρασιτέχνης ἄνθρωπος εἶμαι» καὶ γι' αὐτὸ τὸ παράπονο μοιάζει νὰ μὴν ἐκφράζεται ἐπαρκῶς: «πόσο καλύτερα παράπονα νὰ φτιάξω;» Τὸ ρῆμα «φτιάχνω» ποὺ χρησιμοποιοῖ ἡ Δημουλᾶ παραπέμπει σὲ κάτι τὸ συγκεκριμένο, καὶ τὰ καλύτερα παράπονα μοιάζουν νὰ ἀναφέρονται στὴν τέχνη τῆς συνομιλίας. Ὁ ἐρασιτέχνης ἄνθρωπος θὰ εἶναι λοιπὸν ὁ πρωτεργάτης αὐτῶν τῶν μέτριων παραπόνων, καὶ ὁ ποιητὴς ἕνας πλάστης τοῦ λόγου.

Ἡ δευτέρη στροφὴ («Ἴχει θαμπώσει») μᾶς εἰσάγει σὲ μία φράση χωρὶς νὰ μᾶς δίδεται τὸ ὑποκείμενο. Τί ἔχει ὅμως θαμπώσει; Τὸ ἀπροσδιόριστο αὐτὸ ὑποκείμενο ποῦ δὲν δη-



λώνεται ἐδῶ θὰ γίνεи στὴν ἀμέσως ἐπόμενη πρόταση τὸ ἄμεσο ἀντικείμενο τοῦ χρόνου: «Νυχθημερὸν τὸ ψαχουλεύει / μὲ τὰ βρωμόχερά του ὁ χρόνος». Τὸ ὅτι ὁ χρόνος μπορεῖ νὰ τὸ «ψαχουλεύει» σημαίνει πὼς τοῦτο ἔχει νὰ κάνει μὲ κάτι ποὺ βουλιάζει στὸ παρελθόν. Ὅμως ἡ σημασία τοῦ χρόνου σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο τῆς Δημοῦλα – τὸ γνωρίζουμε ἄλλωστε ἀπὸ τόσα ἄλλα ποιήματά της – δὲν ἔχει θετική συνδήλωση· εἶναι ἕνας χρόνος ποὺ φέρνει μαζί του, ὅπως καὶ στὸν Καβάφη<sup>9</sup>, τὰ γηρατεία, τὴν παρακμὴ, τὸν θάνατο, καὶ ἡ μνεία του ἔχει, καθὼς θὰ τὸ δοῦμε στὴ συνέχεια, τὸν δικὸ της λόγο ὑπαρξῆς. Ἐδῶ ὁ χρόνος, μὲ τὸ «ψαχουλέμα» του, μοιάζει νὰ ρυπαίνει καὶ καταλήγει σχεδὸν νὰ βαιοπραγεῖ· καὶ ὑπάρχει συσχετισμὸς ἀνάμεσα στὸ θάμπωμα καὶ τὸ ψαχουλέμα τοῦ χρόνου, ποὺ μὲ τὰ «βρωμόχερά του» θαμπώνει ἀντὶ νὰ κάνει πιὸ διαυγὲς καὶ στιλπνὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ δὲν γνωρίζουμε τὸ ὄνομά του καὶ ποὺ ἡ χρῆση του ὄχι μόνον παραμένει ἀκόμη ἀδιευκρίνιστη, ἀλλὰ –ὅπως διαβάζουμε πιὸ μπροστὰ– ἔχει ἀφεθεῖ ἀνοιχτὴ («ἀνοιχτὴ μοῦ ἀφέθηκε ἡ χρῆση του»). Τὸ ἀν λοιπὸν εἶναι θαμπωμένο ὀφείλεται στὸ ὅτι εἶναι παλαιό, ἢ μᾶλλον ἀρχαῖο, καὶ στὸ ὅτι ἔχει περάσει τόσο πολὺς χρόνος ἀπὸ πάνω του. Ἐφόσον εἶναι βρόμικο, φυσικὸ εἶναι νὰ θέλει γυάλισμα («Βύθισέ το σὲ ἀραιωμένο ὀξύ...») Ἀπὸ ὅ,τι ἔχει προαναφερθεῖ, γίνεται φανερὸ πὼς θὰ πρέπει νὰ πρόκειται γιὰ κάποιο μεταλλικὸ –χάλκινο ἢ μπρούτζινο– ἀντικείμενο, θαμπωμένο ἀπὸ τόσα πολλὰ χέρια ποὺ τὸ ἀγγιξαν, ἕνα ἀντικείμενο ποὺ περικλείει κάποιο μυστικὸ, τὸ ὁποῖο δὲν γίνεται νὰ φανερωθεῖ μέχρις ὅτου τὸ ἀντικείμενο νὰ ἔχει βρεῖ τὴ στιλπνότητά του.

Ποῖο εἶναι ὅμως τὸ ὄξυ ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ τὸ γυαλίσουμε;

Ἐν προκειμένῳ, θέλω νὰ σταθῶ παρενθετικὰ στοὺς τρόπους τῆς ποιητικῆς ἀλλὰ καὶ συγκινησιακῆς δομῆς αὐτοῦ τοῦ ποιήματος καθὼς καὶ στὸ ἐν γένει ἔργο τῆς Κικῆς Δημοῦλα. Μέχρι τὴ στιγμή ἐτούτη ὅλα εἶναι βυθισμένα σὲ ἀτμόσφαιρα μυστηρίου καὶ σασπένς ποὺ ἀποκαλύπτονται προοδευτικά, κι ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη ζητεῖται νὰ καταστῆ κάτι σὰν ντετέκτιβ στὴν προσπάθειά του νὰ φανερώσει τὴν ἀληθινὴ, σημασιολογικὴ ἀξία τοῦ λόγου. Πρόκειται γιὰ μιὰ τεχνικὴ ποὺ τὴν ἀνευρίσκουμε σὲ πολλὰ ἄλλα ποιήματα τῆς Δημοῦλα καὶ ποὺ παραπέμπει λόγω ὁμοιότητος σ' ἕναν τυπικὸ καὶ ἐπαναλαμβανόμενο στὸν Καβάφη τρόπο, ὅπως λόγου χάριν στὰ ποιήματα «Δέησις», «Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους», καθὼς καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα<sup>10</sup>.

Ὁ Καβάφης, ὅπως καὶ ἡ Δημοῦλα, κρατᾶ στὰ κείμενά του ζωντανὴ καὶ αὐξανόμενη τὴν ἔνταση ποὺ συνάδει μὲ τὴν ἀρετὴ ἐνὸς μυστηρίου, τὸ ὁποῖο δὲν ἀποκαλύπτεται παρὰ μονάχα στὸ τέλος, ὅπως συμβαίνει στὰ ἀστυνομικὰ μυθιστορήματα ποὺ τόσο πολὺ τοῦ ἄρεσε νὰ διαβάζει<sup>11</sup>.

Σύμφωνα μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς Δημοῦλα, τὴ μιὰ εἶναι τὸ μυστήριον καὶ τὴν ἄλλη εἶναι τὸ σημασιολογικὸ βάρος ποὺ ἀποκαλύπτεται στὸ τέλος τοῦ ποιήματος μὲ μικροὺς τελικοὺς στίχους, ὅπως συμβαίνει καὶ στὸ ποίημα ποὺ ἐξετάζουμε. Ἡ ἴδια ἡ Δημοῦλα, σὲ μιὰ χειρόγραφη μαρτυρία της γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν ποίηση τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ, ἀναγνωρίζει σὲ αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ἕνα κατάλοιπο τῆς καβαφικῆς ἐπιρροῆς:

«Ἵποπτεύομαι σὰν καβαφικὸ κατάλοιπο, ὅτι ἀρκετὰ ποιήματά μου τελειώνουν μ' ἕνα συμπέρασμα. Τὸ διακινοῦν δυὸ ἢ τρεῖς ἢ καὶ ἕνας μόνον στίχοι ποὺ τοὺς ἀπομονώνω λίγο, στὸ χαρτί, ἀπὸ τὸ ποίημα ὥστε καὶ σὲ κείνο ν' ἀνήκουν ἀλλὰ καὶ στὴ δική τους ἀποκλειστικὰ μοναξιά. Μοιάζουν μὲ μικρὰ ἐπιτύμβια τοῦ ἴδιου τους τοῦ νοήματος. Ποὺ δὲν εἶναι διδακτικὸ πιεστικὰ, ἀλλὰ ὑπαινίσσεται»<sup>12</sup>.

Ἄς ἐπανέλθουμε ὅμως στὸ ποίημα. Ὁ προσδιορισμὸς τῆς οὐσίας αὐτοῦ τοῦ ὀξέος, ἡ ὁποία δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν «ἀνάκληση», μᾶλλον μᾶς αἰφνιδιάζει, καὶ ξαναβρισκόμαστε σὲ ἕνα σημασιολογικὸ πλαίσιο ποὺ εἶναι καὶ πάλι κατεξοχὴν καβαφικὸ. Μὲ τὸν προσδιορισμὸ αὐτόν, ἡ προσοχὴ μετατοπίζεται ἀπὸ τὸν πραγματικὸ, φυσικὸ καὶ συγκεκριμένο χῶρο, σ' ἕνα χῶρο ἐσωτερικὸ καὶ μεταφορικὸ, σύμφωνα μὲ μιὰ πολὺ οἰκεία καὶ συνήθη στὴ Δημοῦλα ποιητικὴ διαδικασία, ἡ ὁποία δίνει ἀκριβῶς τὸ ἰδιαίτερο στίγμα τῆς ποιητικῆς φωνῆς της<sup>13</sup>.

Βρισκόμαστε λοιπὸν στὸ χῶρο τῆς μνήμης, μιᾶς μνήμης ποὺ εἶναι ἤδη λήθη, στὸ χῶρο τῆς ἀπουσίας καὶ τῆς λύπης. Ἡ φορὰ αὐτῆς τῆς πορείας, ἡ ὁποία ἀποσκοπεῖ στὸ νὰ ἐπαναφωτίσει καὶ νὰ ἐπανεμφανίσει κάτι ἀπὸ τὸ βίωμά της ἢ, γιὰ νὰ μιλήσουμε μὲ τὸν δικὸ της μεταφορικὸ τρόπο, στὸ νὰ καθαρῖσει, νὰ γυαλίσει, νὰ ἀφαιρέσει τὴ σκουριὰ τοῦ χρό-

νου, ή φορά λοιπόν αὐτῆς τῆς πορείας εἶναι κάθετη καὶ ὀδεύει ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια πρὸς τὰ κάτω («Βύθισέ το...»), μὲ τὴν ἴδια κίνηση τοῦ μαγγανιοῦ ποῦ βυθίζει τὸν κουβὰ στὸ πηγᾶδι γιὰ νὰ ξαναφέρει στὴν ἐπιφάνεια κάτι ποῦ ὑπῆρχε ἀλλὰ ἦταν κρυμμένο. Ἡ κατάπληξη τοῦ ἀναγνώστη αὐξάνεται στὸν ἐπόμενο στίχο: «κι ὕστερα μ' ἓνα μαλακὸ φανελένιο φωνῆεν».

Στὴ συνέχεια τῶν ἐπιθέτων «μαλακὸ φανελένιο» τοῦ παραπάνω στίχου, θὰ περιμέναμε λογικὰ νὰ ἀκολουθεῖ ἡ λέξη «πανι» ἢ κάτι παραπλήσιο· ὅμως κι ἐδῶ, γι' ἄλλη μία φορά, μᾶς ἐκπλήσσει ἡ ποιητικὴ τεχνικὴ τῆς Δημοῦλα, ποῦ μὲ τὴ μεγαλύτερη ἄνεση προσεγγίζει δύο τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης πραγματικότητας καὶ ποῦ μὲ μιὰ παρέκκλιση καὶ μιὰ αἰφνίδια, μεταφορικὴ καὶ ὑπερρεαλιστικὴ «σοῦζα» περνάει ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο στὸ ἀφηρημένο, ἀπὸ τὸ λογικὸ στὸ παράλογο, κι ἔτσι ὁ κόσμος τῶν ἀντικειμένων ἀρχίζει νὰ μιλάει τῆ γλώσσα τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς κόσμου.

Ἄς σταθοῦμε γιὰ λίγο στὰ τρία ἐπίθετα ποῦ χρησιμοποιεῖ ἡ ποιήτρια: «ἀραιωμένο», «μαλακὸ φανελένιο». Μὲ αὐτὰ τὰ ἐπίθετα προσδιορίζονται οἱ τρόποι ποῦ χρειάζονται προκειμένου νὰ καθαρῶσθε τὸ ἀντικείμενο. Εἶναι τρία ἐπίθετα ποῦ κινοῦνται στὸν ἴδιο χῶρο τῆς μετριοπάθειας, τῆς μὴ βίας. Στὸ σημεῖο ἐτοῦτο ἔρχεται ἀρωγὸς μας αὐτὸ ποῦ ἡ Δημοῦλα ἔγραψε στὸ προαναφερθὲν κείμενό της γιὰ τὸν Καβάφη, κάνοντας λόγο ἀκριβῶς γιὰ τὸ ποίημα «Ἐπέστρεφε»<sup>14</sup>, δηλαδὴ τὸ κατεξοχὴν ποίημα τῆς ἀνάκλησης. Ἄς ξαναδιαβάσουμε αὐτὴ τὴ σελίδα. Στὴν προσπάθειά της νὰ δικαιολογήσει τὴν ἐσφαλμένη προστακτικὴ «ἐπέστρεφε» ἀντὶ τῆς ὀρθῆς «ἐπίστρεφε», ἡ Δημοῦλα δηλώνει: «Μία σοφὴ, τολμηρὴ, “αἰσθηματοποιημένη” παραβίαση τοῦ γραμματικοῦ τύπου, γιὰ νὰ παρακάμψει τὴν ἠχητικὴ ἀγριότητα τοῦ ἰῶτα μέσα στὴ λέξη, ἐνῶ συγχρόνως μεταπλάθει τὴν ἀνεδαφικὴ γιὰ τὴν περίπτωση προστακτικὴ σὲ εὐχετικὴ». Μὲ αὐτὴν τὴν παραβίαση, ὁ Καβάφης καταφέρνει, λοιπόν, νὰ μεταπλάσει τὴν «ἄγρια» προστακτικὴ, θεωρώντας τὴν ἀνάρμοστη καὶ ἀδικαιολόγητη: ὅταν κανεὶς ἀνακαλεῖ ἐκεῖνο ποῦ ἐπιθυμεῖ καὶ τείνει νὰ τὸ ἀναδημιουργήσει αἰσθητηριακά, δὲν διατάζει, ἀλλὰ μόνον νὰ ἰκετεύει καὶ νὰ ἐλπίζει μπορεῖ.

Κι ἔτσι ἐξηγεῖται, λοιπόν, τὸ νόημα καὶ τὸ γιατί τῶν ἐπιθέτων: «ἀραιωμένο», «μαλακὸ φανελένιο». Τώρα πιά, ἔχοντας ἀποσαφηνίσει ὅτι βρισκόμαστε στὸ χῶρο τῆς μνήμης ἐνὸς παρελθόντος τὸ ὁποῖο θέλουμε νὰ ἀνακαλέσουμε, μποροῦμε νὰ ἐπανέλθουμε πρὸς στιγμὴν στὸ στίχο: «μὲ τὰ βρωμόχερά του...» Γιατί ὅμως «βρωμόχερα»; Ἡ Δημοῦλα μᾶς ἀπαντᾷ καὶ πάλι μὲ τὸ ἴδιο πάντοτε κείμενο, στὸ ὁποῖο προσδιορίζει τοὺς τρόπους τῆς ἀνάκλησης καὶ συνάμα τῆς ἀξίας καὶ αὐτῆς καθεαυτῆς τῆς πραγματικότητας τοῦ παρελθόντος. Ἄνταποκρινόμενη σὲ αἴτημα νὰ γράφει περὶ τοῦ ρόλου ποῦ διαδραμάτισε ὁ Καβάφης γιὰ τὴν ἴδια καὶ γιὰ τὴν ποίησή της, καὶ ἐπομένως νὰ ἀναφερθεῖ στὴ γέννηση τῆς ποίησής της, γυρίζοντας πίσω στὸ χρόνο, δηλώνει μὲ ἀποκαλυπτικὸ τρόπο:

«[...] πρέπει νὰ γκρεμίσω ἀλλεπάλληλα τείχη χρόνου, νὰ γυρίσω πίσω σὲ πράγματα καὶ αἰσθαντικότητες, ποῦ κι ἂν ἀκόμα σώζεται τὸ περιγράμματά τους, τὰ χρώματα καὶ ἡ διέγερσή τους ἔχουν ξεθωριάσει. Κοντὰ σ' αὐτὰ, φοβᾶμαι μήπως ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἡ εὐκρίνειά τους, ἄρα καὶ ἡ εἰλικρίνειά τους [...] Ἴσως γιὰ νὰ ταραῖζεται λιγότερο ἡ μνήμη, ἢ συνειδητότητα καὶ ν' ἀποθηριώνεται τὸ ὑποσυνειδητο»<sup>15</sup>.

Κι ἐδῶ, μιλώντας γιὰ τὸν ἑαυτὸ της ἡ Δημοῦλα, μιλάει καὶ γιὰ τὸν Καβάφη καθὼς καὶ γιὰ τὴν κεκαλυμμένη, ἅς τὸ ποῦμε ἔτσι, διαδικασία τῆς «μνήμης σὲ πολλὰ ποιήματά του (στὸ «Μακρὰ» καὶ σὲ τόσα ἄλλα)<sup>16</sup>. Ὅσα ὥστόσο γράφει, μᾶς βοηθοῦν νὰ διαβάσουμε καὶ τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος ποίημα: ὁ χρόνος μὲ τὸ πέρασμά του καταστάλαξε πάνω στὰ ἐξωτερικὰ τοιχώματα τοῦ ἀντικειμένου μας καὶ τὸ λέρωσε μὲ τὶς διαδοχικὲς διαστρωματώσεις του, αὐτὰ καθαυτὰ τὰ τείχη ποῦ ἐμποδίζουν τὴν ὁρατότητα κι ἔτσι «ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἡ εὐκρίνειά τους, ἄρα καὶ ἡ εἰλικρίνειά τους»· ἢ μήπως –προσθέτω ἐγὼ– ὑπῆρξε ἡ θέληση νὰ ἀλλοιωθοῦν;

Ἄς ἐπιστρέψουμε ὥστόσο στὸ ποίημα τῆς Δημοῦλα. Ποιὸ εἶναι αὐτὸ τὸ μαλακὸ φανελένιο «πανι» τῆς ἀνάκλησης; Ἄντὶ νὰ βροῦμε τὴν αὐτονόητη ἀναφορὰ σὲ κάποιον «πανι», βρίσκουμε, ὅπως εἶδαμε, τὴν ἀναφορὰ στὸ φωνῆεν. Τί σημαίνει τοῦτο; Τὴν ἐρμηνευτικὴ ἀκριβῶς κλεῖδα μᾶς τὴν προσφέρει ὁ Καβάφης, στὴν ὁποία κλεῖδα ἔχει ἐξάλλου ἡ Δημοῦλα σαφῶς ἀναφερθεῖ καὶ ἔχει στρέψει καθαρὰ τὴν προσοχή μας μ' ἓνα ὑποβλητικὸ κείμενο. Ἄν ξαναδιαβάσουμε τὰ ποιήματα «Μέρες τοῦ 1908», «Μακρὰ» καὶ «Καίσα-

ρίων»<sup>17</sup>, γιὰ νὰ περιοριστῶ σὲ κάποια παραδείγματα<sup>18</sup>, βρίσκουμε πὼς τὸ ἐπιφώνημα «ἄ» ἀντιστοιχεῖ στὴ στιγμή ἐντονότερης ἀνάκλησης, στὴ στιγμή ὅπου ἐκεῖνο ποῦ θέλαμε νὰ ἀνακαλέσουμε ἐπιστρέφει σχεδὸν μαγικά στὸ παρὸν:

Ἦ μέρεις τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ ἐννιακόσια ὀκτώ,  
ἀπ' τὸ εἶδωμά σας, καλαισθητικά,  
ἔλειψε ἡ κανελιὰ ξεθωριασμένη φορεσιὰ  
«Μέρεις τοῦ 1908»

Μόλις θυμοῦμαι πιὰ τὰ μάτια ἦσαν, θαρρῶ, μαβιά...  
Ἦ ναί, μαβιά, ἓνα σαπφίρινο μαβί.  
«Μακρυὰ»

Ἦ, νά, ἦρθες σὺ μὲ τὴν ἀόριστη  
γοητεία σου. Στὴν ἱστορία λίγες  
γραμμὲς μονάχα βρίσκονται γιὰ σένα,  
κ' ἔτσι πιὸ ἐλεύθερα σ' ἔπλασα μὲς στὸ νοῦ μου.  
«Καισαρίων»

Γιὰ νὰ φτάσει ὁ Καβάφης σὲ αὐτὴ τὴ στιγμή ἐντονης ἀνάκλησης, ἀνατρέχει πότε στὴν ἀφήγηση («Ὁ καθρέφτης στὴν εἴσοδο»)<sup>19</sup>, πότε στὴν ἀναπαραγωγή τῆς ὅλης σκηνῆς («Ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος»<sup>20</sup>, «Μία νύχτα»)<sup>21</sup>, πότε στὴν περιγραφή ἐνὸς ἀγάλματος («Ἐνώπιον τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ἐνδυμίωνος»)<sup>22</sup> καὶ πότε σὲ μιὰ φωτογραφία («Ἀπ' τὸ συρτάρι»)<sup>23</sup>. ἄλλες φορὲς ἡ στιγμή αὐτὴ ὑποκινεῖται ἀπὸ κάποια ἀπόχρωση («Μέρεις τοῦ 1908»<sup>24</sup>, «Μακρυὰ»<sup>25</sup>) καὶ ἄλλες πάλι φορὲς ἡ τυχαία συνάντηση, σὰν ἀσήμαντη λεπτομέρεια, ἀφυπνίζει κάτι μέσα μας, φωτίζοντας ἀστραπιαῖα τὸ σκοτάδι τῆς μνήμης καὶ δωρίζοντας στὸ παρὸν εἰκόνες, ἀναμνήσεις ποῦ ἀποτελοῦν πιὰ τὴ λεία τῆς λήθης:

Ὅταν κατόρθωσα τὴν ἐποχὴ νὰ ἐξακριβώσω  
θ' ἄφωνα τὸ βιβλίον ἂν μία μνεῖα μικρὴ,  
καὶ ἀσήμαντη, τοῦ βασιλέως Καισαρίωνος  
δὲν εἴλκυε τὴν προσοχὴ μου ἀμέσως  
«Καισαρίων»

Τοῦ ἴδιου στίγματος εἶναι ἡ αἰτιότητα ποῦ ἀνευρίσκουμε σὲ ἓνα πρόιμο ποίημα τῆς Δημουλά, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνεται στὴν ποιητικὴ συλλογὴ τῆς ὑπὸ τὸν τίτλο Ἐπὶ τὰ ἴχνη, ποῦ ἐκδόθηκε τὸ 1963. Ἐννοῶ τὸ ποίημα «Τί προκαλεῖ μία συζήτηση καὶ ἓνα φθινόπωρο»<sup>26</sup>, ὅπου διαβάζουμε:

Σὲ γλίτωσε ἀπ' τὸ παρελθὸν  
μία ἄσχετη ἐντελῶς συζήτηση  
[...]  
Καὶ κάπου ἐκεῖ ἀνάμεσα  
ἔπεσε τὸ φευγάτο ὄνομά σου  
—χρόνια τῆς λήθης ὑποχείριο—  
πάνω στὴν ἀπροφύλαχτη στιγμή.  
[...]  
καὶ σ' ἔφερε, παρὰ τὴ θέλησή σου  
[...]

Αὐτὴ ὅμως ἡ διαδικασία, ποῦ ἐδῶ ἐκφράζεται καθαρὰ καὶ συνδέεται μὲ τὴ μνήμη, θὰ ἀποτελέσει κατόπιν τὴ βάση τῆς ἐμπνευσῆς τῆς. Ὀλόκληρη ἡ ποίησή τῆς γεννιέται ἀπὸ ἓνα τυχαῖο καὶ «διαφορετικὸ» βλέμμα μέσ' ἀπὸ ἀσήμαντες ὀπτικές γωνίες τῆς πραγματικότητας, ἱκανὲς νὰ ἀφυπνίσουν ἀπρόοπτα σκέψεις καὶ αἰσθήσεις, οἱ ὁποῖες ἀναδύονται ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ ἑαυτοῦ τῆς καὶ γίνονται σημασιολογικὰ σπουδαῖες καὶ ἀποκαλυπτικῆς.

Ἡ ἀπουσία γίνεται ἔτσι παρουσία, ἡ λήθη γίνεται μνήμη, καὶ δὲν ἔχει μεγάλη σημασία

τὸ ἄν ἡ παρουσία αὐτῆ ποῦ ἔχει ἐπαναποκτηθεῖ ἀπὸ τὰ βάθη τῆς μνήμης (ἢ μήπως τῆς λήθης;), ἀνταποκρίνεται ἢ ὄχι στὴν πραγματικότητα: «πιὸ ἐλεύθερα σ' ἔπλασα μὲς στὸ νοῦ μου»<sup>27</sup> μοιάζει νὰ λέει ἡ Δημουλᾶ μέσω τοῦ Καβάφη, μὲ τὴ συνενοχὴ τῆς φαντασίας. Ἡ μαγικὴ, σχεδὸν θαυμαστὴ στιγμή εἶναι ἡ στιγμή τῆς κατάπληξης, τοῦ ἐπιφωνήματος, τοῦ φωνήεντος «ᾶ», ἡ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία τὸ ἐσωτερικὸ βλέμμα ἀναδύεται ἀπὸ τὸ σκοτάδι ξαναβρίσκοντας τὴν ὄρασή του.

Τὸ μέσον στὸ ὁποῖο καταφεύγει ἡ ποίησή της εἶναι συχνὰ ἡ φωτογραφία (βλ. «Ἀπροσδοκίες», «Φωτογραφία 1948», «Υποκατάστατο», «Μοντάζ»)<sup>28</sup>. Κάνοντας λόγο γιὰ τὸ ποίημά της «Ἀπροσδοκίες», ἡ Δημουλᾶ γράφει σὲ μιὰν ἀνέκδοτη σελίδα της:

«Ἡ ἔμπνευση γιὰ τὸ ποίημα εἶναι φυσικὰ ἡ ἀπουσία. Τὴν ὁποία θέλω, προσπαθῶ, νὰ διαψεύσω, δίνοντας ὄντοτητα στὴ φωτογραφία, μιλώντας στὸν ἀπόντα μέσω αὐτῆς, μέσω τῆς στασιμότητάς της, μέσω τῆς διφορούμενης ἔκφρασής της: κοιτάξεις ζωντανά, σὰ νὰ ἔρχεσαι, χαμογελαῶς ὅμως σὰ νὰ μὲ ἐμπαίζεις, σὰ νὰ μὴν ἔρχεσαι».

Στὴν ποίηση τῆς Δημουλᾶ – ὅπως τὸ τόνισε σωστὰ ὁ Νίκος Δήμου – γίνεται ἀμφίβολη ἡ αὐθεντικότητα τῆς φωτογραφίας, καὶ τοῦτο πάει νὰ πεῖ ὅτι «γίνεται ἀμφίβολη ἡ ἀλήθεια τῆς μνήμης – γιατί ὄχι καὶ ἡ ἀλήθεια τοῦ ὄντος»<sup>29</sup>. Παραδόξως θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πῶς ἡ μνήμη στὴ Δημουλᾶ καταλήγει νὰ συμπίπτει μὲ τὴ λήθη, πῶς γίνεται τὸ μέσον γιὰ τὴν ἐξάλειψη ἢ τὴ μεταβολὴ τοῦ παρελθόντος. Τότε ἡ καταφυγὴ σὲ αὐτὴν γίνεται ὁ τρόπος γιὰ τὴ λησμοσύνη ἢ τὴν ἀναδημιουργία. Ὅπως ἔχει γράψει ὁ Νίκος Δήμου: «Ἡ φωτογραφία μοιάζει νὰ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα σωσίβια στὸν ὠκεανὸ τοῦ Τίποτα»<sup>30</sup>: ἡ μήπως ἐκείνου ποῦ βούλιαξε στὸ σκοτάδι τῆς λήθης καὶ τοῦ ὑποσυνείδητου; Ἡ φωτογραφία, τὸ ὄργανο ἐτοῦτο τῆς μνήμης, δὲν ἀποτελεῖ παθητικὴ ἀπεικόνιση τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ παρεμβαίνει δραστικὰ στὸ παρόν. Ἔτσι διαβάζουμε:

Ἐπῆρχε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τιμόνι  
ἢ ἔκανε μοντάζ ὁ φωτογράφος  
κι ἀπόκτησε τιμόνι  
τὸ ἀκυβέρνητο,  
ὅπως βρέθηκαν οἱ ἀγρότες οἱ παπποῦδες μας  
στὰ κάδρα  
μὲ γραβάτα;

«Μοντάζ»<sup>31</sup>

Δὲν ξέρεи πῶς συνέβη, ἀλλὰ ἡ φωτογραφία ἐνημερώνεται:

Πῶς ἐνημερώθηκε ἡ φωτογραφία  
χρόνος ἀληθινὸς σὲ χρόνο χάρτινο πῶς μπῆκε.  
«Passe-partout»<sup>32</sup>

Ἄν λοιπὸν ἀπὸ ὅλα ὅσα ἐπεζήτησα νὰ φανερώσω προκύπτει πῶς ἡ ποιητικὴ διαδικασία καὶ ὁ δημιουργικὸς τρόπος τῆς Δημουλᾶ πρόσκεινται οὐσιαστικὰ στὴ διαδικασία καὶ τὸν τρόπο τοῦ Καβάφη, τὸ ποιητικὸ καὶ σημασιολογικὸ πλαίσιο γίνεται κατόπιν διαφορετικὸ. Οἱ δρόμοι τῆς ποίησής τους ἀποκλίνουν. Στὸν Καβάφη τὸ παρόν καὶ τὸ παρελθὸν καταλήγουν νὰ συμπίπτουν καὶ νὰ συγχέονται, ἐνῶ στὴ Δημουλᾶ παραμένουν ἡ λήθη καὶ ὁ ἐπαμφοτερισμὸς, ἂν τὸ παρελθὸν ποῦ ἐπιστρέφει παραμένει πιστὸ στὸ παρελθὸν ἢ ἀπεναντίας ἀλλοιώνεται, κακοποιημένο ἀπὸ τὸ παρόν. Τελικὰ, τὸ παρελθὸν καὶ ἡ μνήμη τοῦ παρελθόντος εἶναι γιὰ τὴ Δημουλᾶ διακριτὲς ὄντοτητες, διαφορετικὲς πραγματικότητες. Πρωταγωνιστὴς τῆς ποίησής της εἶναι ἐντέλει αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ ἐπαμφοτερισμὸς, ὄχι πιὰ τὸ παρελθὸν καὶ ἡ μνήμη τοῦ παρελθόντος στὸ παρόν, ἀλλὰ ἡ λήθη καὶ ἡ μνήμη ἀντάμα. Ἄν ὁ Καβάφης πηγαίνει πέρα ἀπὸ τὸν πεζολογικὸ ρεαλισμὸ, κερδίζοντας στιγμὲς ἀληθινῆς λυρικῆς ἔμπνευσης, στὴ Δημουλᾶ ἀπεναντίας δὲν ὑπάρχει λυρισμὸς: ὑπάρχει τὸ πολὺ κάποια στιγμή χάριτος ποῦ τὴ λυτρώνει ἀπὸ τὸ δῆγμα τῆς ἀβεβαιότητας, δίνοντας μιὰν ὄραση, ἡ ὁποία μὲ τὴ συμβολὴ τῆς φαντασίας καθίσταται πιὸ διαπεραστικὴ.

Ἐπιστρέφοντας πράγματι στὸ ποίημά μας, ἀφοῦ τὸ μυστηριώδες ἀντικείμενο ἔχει προηγουμένως ἐμβαπτιστεῖ στὸ ὄξι τῆς ἀνάκλησης καὶ λειανθεῖ μὲ ἓνα «μαλακὸ [...] φωνῆεν»,

μοιάζει νὰ ἀναδύεται κάποια ἄτολμη, ἀκαθόριστη ἀποσαφήνιση: «Μικρὸ ἀγγεῖο χάλκινο ποὺ σὰν παγούρι μοιάζει». Συνειρμικὰ ἡ λέξη «παγούρι» παραπέμπει ἄμεσα στὸ νερό, τὸ ὁποῖο περιέχεται σὲ αὐτό, καὶ ἡ ποίηση πιθανῶς μᾶς διευκρινίζει τὴν ἔννοια αὐτῆς τῆς παρομοίωσης, ποὺ ἡ ἀξία τῆς ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ ἐπίμονο, ἐντὸς παρενθέσεως, κέλευσμα: «(γιά δυνάμωσε λίγο τὸν ἦχο τῆς παρομοίωσης / δὲν ἀκούγεται καθόλου τὸ νερό)».

Τὸ μικρὸ αὐτὸ ἀγγεῖο εἶναι χάλκινο<sup>33</sup>, εἰδάλλως θὰ εἶχε σκουριάσει, ὅπως γίνεται φανερὸ διαβάζοντας στὴν ἐπόμενη στροφή τὸ στίχο: «εἶναι παλιὸ πολὺ παλιὸ / ἀπ' τὸ βυθὸ τῆς θάλασσας βγαλμένο». Ἡ παλαιότητά του, ποὺ τονίζει τὴν πολυτιμότητά του, προβάλλει ἀπὸ τὸ βυθὸ τῆς θάλασσας, ποὺ γι' ἄλλη μία φορὰ παραπέμπει, κατὰ γενικὸ τρόπο, μεταφορικὰ, στὴ θάλασσα τοῦ ὑποσυνειδητοῦ, ἔτσι ὅπως ἴσως καὶ τὸ νερὸ τοῦ παγουριοῦ – ἡ παλαιότητά του ποὺ ἔχει ἄλλωστε ἤδη σημανθεῖ στὴν προηγούμενη στροφή: «Νυχθημερὸν τὸ ψαχουλεύει / [...] ὁ χρόνος».

Στὸ τέλος μονάχα τῆς τέταρτης στροφῆς ἐμφανίζεται ὡς γραμματικὸ ὑποκείμενο τὸ πρόσωπο, στὸ ὁποῖο καταλαβαίνουμε, ἔμμεσα καὶ ἐκ τῶν ὑστέρων, πὼς ἀναφέρεται ὁλόκληρο τὸ ποίημα:

Εἶπες καὶ μοῦ τὸ χάρισε  
παραμονὴ ποὺ θὰ 'φευγες ταξίδι.

Τελικὰ εἶναι σαφὲς ὅτι τὸ ἀντικείμενο ποὺ δὲν προσδιορίζεται εἶναι ἓνα δῶρο ποὺ τὸ ἄφησε τὸ «ἐσὺ» τοῦ ποιήματος τὴν παραμονὴ τῆς ἀναχώρησής του, δηλαδὴ τῆς ἀπουσίας του. Αὐτὸ τὸ δῶρο – τὸ ξέρομε πιὰ – εἶναι ἡ μνήμη, μιὰ «μνήμη» ποὺ ἀβέβαια περιστρέφεται, στὴν τέταρτη στροφή, ἀνάμεσα στὸν ἀμφορέα καὶ τὶς ὀνομασίες διαφόρων ἀγγείων («ἀμφορέας λήκυθος ἀρύβαλλος θήκη / γιὰ ἀρώματα ἢ λάδι πρὶν τὸ ἀγώνισμα»), καὶ τελικὰ τὸ ἀγγεῖο καθορίζεται, πλὴν ὅμως ἐρωτηματικὰ –στὴ Δημουλᾶ δὲν ὑπάρχει ποτὲ ἓνα βέβαιο καὶ μονοσήμαντο ναὶ ἢ ὄχι– ὡς «δακρυοθήκη», ἓνα ἀγγεῖο δηλαδὴ ποὺ δέχεται τὸν πόνο καὶ τὴν ἔκφρασή του.

Ἐνῶ τὸ αἰσθησιακὸ κάλεσμα τῶν γυμνῶν σωμάτων τῶν ἀθλητῶν πέφτει στὸ κενὸ καὶ ἐκπέμπει ἓναν πνιχτὸ ἦχο, ἡ ἀφή μοιάζει ἀνεπαίσθητη καὶ σβησμένη στὸ κάλεσμα τοῦ σώματος:

Σώματα; Γιὰ ξαναπές το. Σώματα.  
Ἐχει θαμπώσει δὲν ἀκούγεται. Πρῶτα τὴν ἀφή  
θυμᾶται πρόφερε ποτὲ αὐτὴ τὴ λέξη;

Ἦστερα ἀπὸ ἓνα ὁλόκληρο ποίημα ποὺ παραπέμπει, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, στὴν ἔννοια τῆς μνήμης, δίχως νὰ κατορθώνει νὰ τὴν προσδιορίσει καὶ σχεδὸν νὰ τὴν κατονομάσει, ἐκτὸς ἀπὸ μία φορὰ μέσω τῆς «ἀνάκλησης», ἐμφανίζεται «ἄπαξ» στὸ τέλος τὸ ρῆμα «θυμᾶται», καὶ μάλιστα σὲ μία ἐρωτηματικὴ πρόταση ποὺ χρωματίζεται ἀπὸ πικρὴ εἰρωνεία, ἡ ὁποία ἀρνεῖται ἐντέλει τὴν ὑπαρξὴ του. Ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει μόνον εἶναι ἡ μὴ θύμηση, ἡ λήθη. Κι ἂν ὑπῆρξε ποτὲ τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς «μὴ θύμησης», θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ συδουλίσει κανεὶς ἢ δυνάμη του θὰ ἀναζητηθεῖ στὰ ὄνειρα ποὺ πρέπει νὰ βολιδοσκοπηθοῦν προκειμένου νὰ τὸ ἐπαναφέρουν στὸ φῶς, ὅπως ἀκριβῶς δηλώνεται στὴν τέταρτη στροφή («ἀπ' τὸ βυθὸ τῆς θάλασσας βγαλμένο»). Γι' αὐτό, εἶναι φυσικὴ ἡ χρῆση τοῦ ρήματος «βολιδοσκοπῶ», τὸ ὁποῖο ὅμως ἔρχεται αἰφνιδιαστικὰ ἐδῶ νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὰ ὄνειρα. Θάλασσα καὶ ὄνειρα ἀλληλοπροστίθενται, συμπίπτοντας σὲ μιὰ βαθιὰ ἔννοια, ἡ ὁποία παραπέμπει στὸ ὑποσυνειδητό.

Ἡ μνήμη ὡστόσο μοιάζει νὰ συμπίπτει – καὶ ἐδῶ καὶ σὲ τόσα ἄλλα ποιήματα τῆς Κικῆς Δημουλᾶ – μὲ τὸν πόνο («Μήπως δακρυοθήκη»)<sup>34</sup>, καὶ ἡ μόνη ὁδὸς διαφυγῆς ἀπὸ τὸν πόνο τὸν ὁποῖο τῆς προξένησε ἐκεῖνος ποὺ ἦταν κάποτε ζωντανός, δὲν εἶναι ἡ μνήμη ἀλλὰ ἡ λήθη («ἡ λήθη εἶναι ἡ μόνη ὁδὸς») – ὅπως τὸ ἔχω ἐπισημάνει στὴν ἀρχὴ τοῦ ἐν λόγῳ κειμένου<sup>35</sup> – μιὰ μνήμη-λήθη λοιπὸν ποὺ ἐπενεργεῖ στὴν πραγματικότητα γιὰ νὰ τὴ μεταβάλλει ὅπως σ' ἓνα φωτομοντάζ.

1. Πρβλ. «Introduzione» στο Κ. Dimulà, *L'adolescenza dell' oblio*, με έπιμ. τής Ρ. Μ. Minucci, έκδ. Crocetti, Μιλάνο 2000. «La metafora dell' assenza nella poesia di Kiki Dimulà», στο Α. Προίου-Α. Αρματί (έπιμ. τών), *La presenza femminile nella letteratura neogreca*, Testi e Studi Bizantino-Neellenici, Ρώμη 2003, σσ. 379-385.

2. Ανέκδοτη σημείωση που βρίσκεται στην κατοχή μου από την απάντηση που έδωσε ή Κική Δημουλά σε κάποιες απορίες μου ως προς τη μετάφραση του έργου της. Δημοσιεύεται εδώ με την άδειά της, μαζί και με άλλες ανέκδοτες σελίδες τής ποιήτριας.

3. Πολλοί είναι οι κριτικοί που υπογράμμισαν τη σπουδαιότητα τής μνήμης στην ποίηση τής Κικής Δημουλά. Περιορίζομαι να αναφέρω μερικούς από αυτούς, χωρίς καμιάν αξίωση πληρότητας. Πρώτο μεταξύ όλων τὸ δοκίμιο του Ν. Δήμου, *Στην τετράγωνη νύχτα τής φωτογραφίας. Σημειώσεις σε ποιήματα τής Κικής Δημουλά*, Στιγμή, Ἀθήνα 1991, σ. 37. Αὐτὴν τὴν ἀποψη γιὰ τὴν ποίηση τής Δημουλά ἔχουν εὐρέως πραγματοποιεῖ και οἱ Α. Γεωργιάδου-Ε. Δεληγιάννη, *Διαβάζοντας Κική Δημουλά*, Ἑλληνικά Γράμματα, Ἀθήνα 2001, σ. 178. Πρβλ. επίσης Ν. Γ. Δαββέτας, «Ἡ συμπεριφορὰ τῶν ἀγαλμάτων στην ποίηση τής Δημουλά», *Ἡ λέξη*, 84 (1989), σσ. 343- 346. Πιὸ πρόσφατα: Π. Μπουκάλας, «Ν' ἀντέξεις εἶναι τὸ ζητούμενο...», *ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟ*, 57 (Ἀπρ.-Ἰούν. 2002), σσ. 12-16 και τὸ ἄρθρο τής Μ. Κέντρου-Αγαθοπούλου, «Τὸ ἰδιάζον κοίταγμα», ὅ.π., σσ. 41-44. Πολὺ ἐνδιαφέρον εἶναι επίσης ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη τὸ ἄρθρο τοῦ Δημ. Δασκαλόπουλου, «“Ὁ μελαγχολικὸς ἄνεμος τής ζωῆς”». Εἰσαγωγικά στην ποίηση τής Κικής Δημουλά», *ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟ*, 83 (Ὀκτ.-Δεκ. 2008), σσ. 26-32.

4. Κ. Δημουλά, *Ἡ ἐφηβεία τής λήθης*, Στιγμή, Ἀθήνα 1994, σ. 93, τώρα στο *Ποιήματα*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1998, σ. 404-486.

5. Κ. Δημουλά, «Κάθε Σάββατο», στο *Ἡ ἐφηβεία τής λήθης*, ὅ.π., σσ. 73-75, τώρα στο *Ποιήματα*, ὅ.π., σσ. 472-473: *Ἡ λήθη εἶναι ἡ μόνη ὁδός. / Ξεχνώντας τους αὐτόματα συγχωρεῖς. / Μοιάζουν σὰν δίδυμες / ἡ λησμονιὰ μετὲ τῆς συγγνώμης.*

6. Κ. Dimulà, «L' illustre protetto della poesia», στο Ρ. Μ. Minucci (έπιμ.), Costantino Kavafis riletto da cinque poeti greci, στο *Poesia*, 58 (Ἰαν. 1993), σ. 2. Τὸ σύντομο δοκίμιο παρέμεινε ἀνέκδοτο στὰ ἑλληνικά ἀναφέρω τὸ κείμενο ἀπὸ ἓνα χειρόγραφο που βρίσκεται στην κατοχή μου.

7. Δημουλά, *Ποιήματα*, ὅ.π., σσ. 448-449.

8. Πρβλ. *Ἑκκλ.* I, 4.

9. Διάφοροι κριτικοὶ ἔχουν ἤδη συσχετίσει τὴν ποίηση τής Δημουλά μετὴν ποίηση τοῦ Καβάφη ἰδικότερα ἀναφέρω τὸν Τ. Καρβέλη, «Ἡ ποίηση τής “πολλαπλασιαστικῆς εὐαισθησίας” και τής “λυρικῆς ἀφαίρεσης”», *Διαβάζω*, 48 (1981), σσ. 83-86, ὁ ὁποῖος σημειώνει ὅσα εἶχε ἤδη γράψει ὁ Α. Καραντώνης. Τὸ δοκίμιο τοῦ Καρβέλη τὸ ἀναφέρει και ὁ Δημ. Δασκαλόπουλος, *Ἑλληνικά καβαφογενῆ ποιήματα (1909-2001)*, Ἀνθολογία. Ἐπιλογή-Παρουσίαση-Σχόλια, Πανεπιστήμιο Πατρῶν, Πάτρα 2003, σ. 272, και πρόσφατα πάλι ὁ Δημ. Δασκαλόπουλος, «Ὁ μελαγχολικὸς ἄνεμος τής ζωῆς», ὅ.π., σσ. 26-32 καθὼς και ὁ Ἄλ. Ζήρας, «Τὸ ἄγχος τής οὐσιαστικῆς μεταφορᾶς. Σχόλια στὶς ποιητικὲς διαδικασίες τής Κικής Δημουλά», *Ἡ λέξη*, 194 (2007), σσ. 360-367. Γιὰ τὸ ἴδιο θέμα εἶχα κάνει φροντιστηριακὸ μάθημα στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Κύπρου ἤδη τὸν Ἀπρίλιο 1999.

10. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. I, ὅ.π., ἀντίστοιχα στὶς σσ. 103 και 110.

11. Τὸ ποίημα «Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους» εἶναι ὀλόκληρο κατασκευασμένο πάνω στο διάλογο δύο προσώπων, τὰ ὁποῖα δὲν προσδιορίζονται. Μόνον μέσα ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τοῦ διαλόγου και τὶς λέξεις που χρησιμοποιοῦν οἱ δύο συνομιλητὲς (βάρβαροι, Σύγκλητος, αὐτοκράτωρ, ὑπατοί, πραιότερες) συγκεκριμενοποιεῖται σταδιακὰ τὸ πλαίσιο δράσης. Ἐξάλλου, τὸ εὖρος τής κρίσης θὰ ἀποκαλυφθεῖ μονάχα στο τέλος, στὴ σκοτεινὴ ἀπόγνωση τοῦ καταληκτικοῦ ἐρωτήματος, που ἔχει σὰν φοβισμένη διαπίστωση: «Και τώρα τί θὰ γένομε χωρίς βαρβάρους;»

12. Dimulà, «L' illustre protetto della poesia», ὅ.π.

13. Εἶναι μία διαδικασία τόσο σύμυτη μετὴν ποίηση τής Κικής Δημουλά, ὥστε εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀναφέρει κανεὶς τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὰ ποιήματά της μετὴν ἐπεξηγηματικὸ τρόπο ἰ στην πραγματικότητα, θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ ἀναφέρουμε ὅλα. Ἀρκοῦμαι νὰ θυμίσω τὸ ἐκτενέστερο ποίημά της «Σκόνη», στο ὁποῖο ἡ τεχνικὴ αὐτὴ γίνεται τὸ ἐμπνευστικὸ στοιχεῖο τής.

14. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. I, ὅ.π., σ. 60.

15. Οἱ ὑπογραμμίσεις εἶναι δικές μου.

16. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. I, ὅ.π., σ. 61.

17. *Αὐτόθι*, ἀντίστοιχα στοὺς τόμους II, σ. 95, I, σσ. 61, 73.

18. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὸ ποίημα «Ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος» στο στίχο: «Ἄ ἡ κάμαρα αὐτὴ, τί γνωρῖμη που εἶναι», ἀλλὰ και γιὰ τὸ ποίημα «Ἀπ' τὸ συρτάρι»: «Αὐτὰ τὰ χεῖλη, αὐτὸ τὸ πρόσωπο- / ἄ γιὰ μία μέρα μόνον, γιὰ μίαν ὥρα / μόνον, νὰ ἐπέστρεφε τὸ παρελθόν τους.»

19. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. II, ὅ.π., σ. 87.

20. *Αὐτόθι*, τόμ. II, σ. 13.

21. *Αὐτόθι*, τόμ. I, σ. 59.

22. *Αὐτόθι*, τόμ. I, σ. 69.

23. Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα 1877-1923*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 2000, σ. 109.

24. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. II, ὅ.π., σ. 95.

25. *Αὐτόθι*, τόμ. I, σ. 61.

26. Κ. Δημουλά, *Ἐπὶ τὰ ἔχνη*, Στιγμή, Ἀθήνα 1989, σ. 27, τώρα στο *Ποιήματα*, ὅ.π., σ. 95.

27. Κ. Π. Καβάφης, *Τὰ ποιήματα*, τόμ. I, ὅ.π., σ. 73.

28. Κ. Δημουλά, *Ποιήματα*, ὅ.π., σσ. 155, 394, 157.



29. Ν. Δήμου, *Στήν τετράγωνη νύχτα τῆς φωτογραφίας*, ὁ.π., σ. 29.

30. *Αὐτόθι*, σ. 27.

31. Κ. Δημοῦλα, *Ποήματα*, ὁ.π., σσ. 157-158.

32. *Αὐτόθι*, σσ. 373-374.

33. Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ὑπενθυμιστεῖ πὼς ὁ χαλκὸς εἶναι βέλτιστος ἀγωγὸς καὶ εὐπλαστο μέταλλο, ἀνθεκτικὸ στὴ διάβρωση ἀπὸ τὴν ὑγρασία. Νομίζω πὼς αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ χαλκοῦ συνετέλεσαν ἢ συντελοῦν, μὲ λανθάνοντα καὶ ὑπαινικτικὸ τρόπο, στὴ μνήμη κατὰ τὴν ιδιαίτερη ἐκδοχὴ τῆς Δημοῦλα ποὺ ἐνώνει δραστικὰ τὸ παρελθὸν μὲ τὸ παρὸν (ἀγωγός), ἱκανὴ νὰ «διαπλάθει» τὸ παρελθὸν (εὐπλαστο μέταλλο), ἀνατρέχοντας σὲ αὐτὸ καὶ μεταβάλλοντάς το («βολιδοσκοπώντας τὰ ὄνειρα», σύμφωνα μὲ τὸ ποίημα), δηλαδὴ ἀναδιφώντας τὸ ὑποσυνείδητο (ἀνθεκτικὸ στὴ διάβρωση ἀπὸ τὴν ὑγρασία).

34. Αὐτὸ τονίζεται καὶ στὸ δοκίμιο τῶν Α. Γεωργιάδου – Ε. Δεληγιάννη, ὁ.π., σ. 138.

35. Πρβλ. ὑποσημ. 5 τοῦ παρόντος δοκίμιου.



Ἡ ἰταλίδα ἐλληνίστρια Πάολα Μαρία Μινούτσι (Paola Maria Minucci) γεννήθηκε τὸ 1948 στὸ Γκροσέτο τῆς Τοσκάνης. Σπούδασε ἰταλικὴ φιλολογία στὴ Φλωρεντία καὶ νεοελληνικὴ στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου ἐπὶ ἕξι χρόνια ἐργάστηκε στὸ Τμῆμα Ἰταλικῆς Φιλολογίας τοῦ Ἀριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ἀπὸ τὸ 1981 διδάσκει νεοελληνικὴ φιλολογία στὸ Πανεπιστήμιο Sapienza τῆς Ρώμης. Ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ της πολλὲς μεταφράσεις καὶ κριτικὰ δοκίμια γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ποίηση καὶ πεζογραφία τοῦ 20οῦ αἰώνα, εἰδικὰ γιὰ τὸν Κ. Π. Καβάφη, τὸν Ὀδυσσεὺς Ἐλύτη, τὸν Μίλτο Σαχτούρη, τὴν Κικὴ Δημοῦλα καὶ τὸν Μιχάλη Γκανᾶ. Ἔχει ἐπίσης ἀσχοληθεῖ, μὲ ἄρθρα καὶ μεταφράσεις της, μὲ τὸν κινηματογράφο τοῦ Θεόδωρου Ἀγγελόπουλου.