



Σπύρος Καρυδάκης

Ποίηση και Τραγωδία

**μια προσπάθεια ανάλυσης των βιβλίων
του Σαράντου Ρηγάκου**

Ασφαλής διέλευση

Όρυγμα

Γαλάζιο λίκνο

Κοσμογονία

www.analphabet.gr

2021

Σπύρος Καρυδάκης

Σαράντος Ρηγάκος: Ποίηση και Τραγωδία

Κατά βάση, το αισθητικό φαινόμενο είναι απλό· όταν έχει κάποιος την ικανότητα να βλέπει εξακολουθητικά ένα ζωντανό παιχνίδι και να ζει περιτριγυριζόμενος από σμήνη πνευμάτων, τότε είναι ποιητής· αν νιώθει κανείς την ανάγκη να μεταβληθεί ο ίδιος και να εξωτερικεύεται μέσω άλλων σωμάτων και ψυχών, τότε είναι Τραγικός ποιητής.

Φρειδερίκος Νίτσε¹

Βιβλία του Σαράντου Ρηγάκου:

Ασφαλής διέλευση, 32 σελίδες, σχήμα 10,5X19, Αθήνα 2014

Όρυγμα, 48 σελίδες, σχήμα 10,5X19, Αθήνα 2016

Γαλάζιο λίκνο, 48 σελίδες, σχήμα 10,5X19, Αθήνα 2017

Κοσμογονία, 36 σελίδες, 10,5X19, Αθήνα 2019

Όλα από τις Εκδόσεις Σκαρίφημα, Μαυρομικήλη 18, Τ.Κ. 106 80, τηλ. 210 9595692
info@skarifima.com, <https://www.skarifima.com>

Τα τέσσερα βιβλία του Σ. Ρηγάκου μας προσφέρουν ένα πανοπτικόν της ποίησής του και μας επιτρέπουν να επιχειρήσουμε μια συνολική θεώρηση του έως τώρα έργου του – τουλάχιστον όσον αφορά κάποιους συγκεκριμένους όσο και σημαίνοντες άξονές του. Η περίπτωση της ποίησης του Ρηγάκου, πέραν της ποιότητάς της, έχει τούτο το ξεχωριστό: Ένας εκφραστικός τρόπος βυθιζόμενος στις ρίζες της ελληνικής γλώσσας μα και της γλώσσας γενικώς, συνδυάζεται ανεπισφαλώς όσο και αρμονικώς με τον τραγικό Λόγο, μάλιστα στη διαχρονία του, όπως εκτυλίχθηκε από την απαρχή του κατά την εποχή της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας, μέχρι την σύγχρονη εποχή, στον χώρο του δράματος.

Προκύπτουν ορισμένα ζητήματα, που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να τα διερευνήσουμε.

¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, oder Griechenthum und Pessimismus*, «Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik», Verlag von E.W. Fritzsche, Λειψία 1886, σ. 40 / Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής, ή Ελληνισμός και πεσιμισμός*, [επανεκδοση σε οριστική μορφή με διορθώσεις από τον Νίτσε και την προσθήκη από τον ίδιο μιας εισαγωγής με τίτλο «Νέα έκδοση με τη δοκιμή μιας αυτοκριτικής», του έργου που πρωτοεκδόθηκε το 1874 και πρωτοεμφανίστηκε στα Βιβλιοπωλεία το 1878], μτφρ. του αποσπάσματος Σ. Καρυδάκης.

Μονόλογοι

Τα έργα του Ρηγάκου είναι στην ουσία τους όσο και στην εκφραστική τους ποιητικοί μονόλογοι, δραματικοί κατ' αρχήν και ως τελικό επιτέλεσμα τραγικοί. Ακόμα κι όταν κείμενά του παρουσιάζονται διασπασμένα σε ιδιαίτερα τεμάχια, σε ξεχωριστές καθένα σελίδες, και τότε εικάζουμε ότι πρόκειται πιθανώς για θραύσματα μονολόγου του ιδίου αφηγούμενου σε συνέχειες προσώπου, σε τέτοια μάλλον χρονική περισσότερο παρά χωρική απόσταση μεταξύ τους ώστε ο/η αφηγούμενος/η, ή ο ηθοποιός επί σκηνής να πράξει κινήσεις και άφθογγα έργα, να αναπνεύσει ή απλά να κοιτάξει κατάματα τους ακροατές/θεατές, επισκοπώντας την αλλαγή εντός της ψυχής τους μέσω του λόγου του και προδιαθέτοντάς τους για τη συνέχεια.

Οι μονόλογοι αυτοί μπορούν να διαβαστούν σιωπηρά, ή να απαγγελθούν υψίφωνα, αλλά κυρίως μπορούν να «παιχθούν» επί σκηνής από έναν ηθοποιό ή και περισσότερους, σε κάθε περίπτωση χωρίς να χάσουν στο παραμικρό την διαδραστική τους επιφάνεια, εφόσον ο νους του αναγνώστη είναι ανοιχτός στις λέξεις, στη μουσική και στα νοήματα του κειμένου, ή τα ώτα και οι οφθαλμοί του ακροατή/θεατή παρακολουθούν το δρώμενο με τη δέουσα συν-πάθεια.

Ένας και πολλοί,

ή

η συνταυτότητα των πολλών Είμαι

Στις μέρες μας, που η ποίηση έχει εξατομικευτεί υπερβολικά, οι ποιητές, ακόμα κι όταν προσποιούνται ότι μεταβάλλουν υποκείμενο για χάρη του ποιητικού θέματος, εντούτοις παραμένουν ένα καθορισμένο, περιχαρακωμένο στον εαυτό του Εγώ το οποίο προβάλλει σε κάθε στιγμή της ποιητικής χρονικότητας. Σε ποιήματα που ο σύγχρονος ποιητής επιχειρεί να παρουσιάσει μια ταυτότητα διαφορετική από τη δική του, είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι συνήθως χρησιμοποιεί το δεύτερο ή τρίτο πρόσωπο, δηλώνοντας έτσι σαφώς ότι το υποτιθέμενο ποιητικό υποκείμενο δεν είναι το Εγώ τού ποιούντος. Ακόμα κι αν κάποτε χρησιμοποιείται το πρώτο πρόσωπο, τις περισσότερες φορές το ποιητικό υποκείμενο αυτοαποκαλύπτεται δημόσια ως προσωπίο, μέσω του τίτλου ή στοιχείων του ποιήματος τα οποία υποδεικνύουν ότι ο ποιητής, παρ' ότι κυριευμένος από την ποιητική μέθεξη με το πρόσωπο ή τα πρόσωπα του έργου του, υποκρύπτεται ως Εγώ κάτω από τον αφηγούμενο.

Τα έργα όμως του Ρηγάκου δίνουν την εντύπωση ότι το αφηγούμενο πρόσωπο είναι πραγματικά ένας Άλλος, μες στον οποίο ο ποιητής έχει χτίσει το Εγώ του σαν σε σπίτι, για όσο θα κρατήσει η ανάγνωση, η απαγγελία, το «παιχνίδι» ή ο αναστοχασμός του ποιήματος. Κατ' αρχάς, τα αφηγούμενα πρόσωπα στα βιβλία του Ρηγάκου, από την άποψη της οριακής ταυτότητας του φύλου, είναι τα εξής: *Ασφάλης διέλευση* = γυναίκα, *Γαλάζιο λίκνο* = άνδρας, *Όρυγμα* = άνδρας, *Κοσμογονία* = γυναίκα.

Εκείνο που αρχικά προκύπτει, δια της έρευνας εξελίσσεται στη βεβαιότητα ότι οι δύο άνδρες και οι δύο γυναίκες που αφηγούνται τα τέσσερα έργα του Ρηγάκου, είναι αληθινοί άνδρες και αληθινές γυναίκες, όχι φυλετικά προσωπεία του συγγραφέα ή ενός άγνωστου γένους ξένου, και ότι διαπλάθονται ως αλλότριες ενδύσεις ταυτοτήτων. Τούτο αποτελεί βασική διαφορά ανάμεσα στο ποιητικό υποκείμενο ενός ποιήματος που είναι πάντα ο ποιητής, και στο δραματικό ή καλύτερα Τραγικό υποκείμενο που είναι ο εαυτός του. Ο ολούθε αυστηρά οριοθετημένος πυρήνας του Εγώ αναιρείται μες στην πραγματικότητα ενός ξένου Είναι, τόσο διαφορετικού από τον ποιούντα, ώστε στον αναγνώστη/ακροατή/θεατή δημιουργείται η εντύπωση μιας θεμελιακής όσο και στοχευμένης διακινδύνευσης της ίδιας της ταυτότητας του ατόμου εκείνου που έχει διαπλέξει τις λέξεις – διακυβεύεται η ενότητα με τον εαυτό του.² Και τούτα διαδραματίζονται καθώς το τραγικό δράμα εκτυλίσσεται λέξη τη λέξη, χωρίς χάσματα αλλά με τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία που υποδεικνύουν οι έμφρονα προσχεδιασμένες εικόνες και η σημειολογία των ολοένα εμφανιζόμενων και ολοένα πάλι εξαφανιζόμενων πραγμάτων.

Χρησιμοποιήσαμε τις λέξεις *Είναι* και *εγώ*, αλλά αυτομάτως συλλογιστήκαμε ότι κάναμε λάθος. Ο ίδιος ο Ρηγάκος υποδεικνύει τον τρόπο μετάλλασης του Εγώ του ποιητή στους ανθρώπους που μιλάνε μες από το έργο του. Αντί του *Εγώ* ή του *Είναι*, σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα στο πρώτο του βιβλίο που αποτελεί και ένα είδος ποιητικού διαγγέλματος, μεταχειρίζεται το *Είμαι*, με τρόπο που δεν ξέρουμε να έχει χρησιμοποιηθεί ως τώρα, τουλάχιστον στην ελληνική ποίηση και σε όση από την ξένη τυχαίνει να γνωρίζουμε.

οι φωνές
μπήγουν το είμαι μου
στο πηχτό χώμα³

Και αλλού:

το είμαι μου σαπίζει
κάθε που η νοσοκόμα
ξακρίζει τις φλέβες μου⁴

Επίσης:

² «γίνομαι / όλες οι δυνατότητες / Βυζαίνω τον εαυτό / στη ρίζα του / σκοτώνω / αυτό που με σκέφτεται / χάνομαι / στο / ΣΚΟΤΑΔΙ» (Γαλάζιο λίκνο, σ. 44)· «διαχέομαι / στο ατελές ιδιόμελον της αγνωσίας»· (Όρυγμα, σ. 27)· «θέλω να θέλω / αλλά δεν μπορώ» (Κοσμογονία, σ. 17).

³ Ασφαλής διέλευση, σ. 11.

⁴ Ασφαλής διέλευση, σ. 13.

πονάω
κάτω από το κεφάλι
εκεί όπου σκέφτεται
το είμαι μου
εκεί όπου ουρλιάζει
η κόκκινη μαμά μου⁵

Κι ακόμη:

η κούκλα-μαμά
με σφεντονίζει
στο είμαι μου⁶

Η διάχυση της ταυτότητας μες σε πολλές ετερότητες που κάθε μια αποζητά το «είμαι» της, δηλώνεται σαφώς στην Ασφαλή διέλευση:

γιατί είμαι γεμάτη φλέβες
[...]
κάνω να παίξω
με το είμαι μου
κι αυτές κολλάνε
γύρω μου
έχουν τρία κεφάλια
το ΜΗ το Ο το ΟΥ
όλο μαζί ΜΟΥ
γεμίζω ΜΟΥ
αδιάκοπα
τα νιώθω
να με πνίγουν⁷

Αναρωτιέται κανείς για την προέλευση του «είμαι», του «είμαι μου», όπως το χρησιμοποιεί ο Ρηγάκος. Μια απόπειρα αποσαφήνισης των συμφραζομένων όπου αναφέρεται η φιλοσοφική σκευή του ποιητή, μας κάνει να υποψιαστούμε ότι έχουμε εδώ μια ποιητική όσο και καιρία μεταφορά στην ελληνική γλώσσα εκείνου του τόσο προβληματικού στη μετάφραση *dasein* της γερμανικής φιλοσοφίας. Το *dasein*, που έχει μεταφραστεί από δόκιμους μεταφραστές κατά λέξη, μα όχι και άκρως πετυχημένα ούτε πολύ κομψά, ως «εδώ-είναι», «ενθάδε-είναι», «Ωδε-είναι», «ενθαδική ύπαρξη» κ.λπ.,

⁵ Ασφαλής διέλευση, σ. 16.

⁶ Ασφαλής διέλευση, σ. 23.

⁷ Ασφαλής διέλευση, σ. 14.

περιέχει μια εσωτερική αντινομία που δεν είναι εύκολο να ξεπεραστεί κατά τη μετάφραση:

Ενώ συντίθεται από τις λέξεις *da* [εδώ] και *sein* [είναι, απαρέμφατο του *είμαι*], όμως αντικατοπτρίζει τη σάρκωση εν κόσμω ή καλύτερα την εγκοσμίωση όχι του *Είναι*, όπως θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει λόγω του απαρέμφατου, αλλά του *Εγώ*, την αυτοαπαγωγή του από την άβυσσο της εσωτερικότητας, της συνειδήσης και του ασυνειδήτου, και την προσγειώσή του εντός της πραγματικότητας ως καταστασιακή εγκαθίδρυση του αληθινού όντος μες στην αλήθεια. Το *sein* σημαίνει *Είναι*, αλλά το *dasein* σχετίζεται με μια κατάσταση του *Εγώ*. Η μετάφραση του *dasein* μέσω των ποικίλων προσαρμογών και συνθέσεων των ελληνικών λέξεων «Είναι», «εδώ», «ύπαρξη», δεν αποδίδει επακριβώς το γερμανικό νόημά του, εφόσον παραμερίζεται ή αγνοείται η ταυτοτική συνιστώσα του, με την αποατομικοποίησή του σε μια τριτοπρόσωπη απαρέμφατη ουδετερότητα ξένη προς το *Εγώ*.⁸

Αλλά το «Είμαι» του Ρηγάκου, όχι ως ρήμα μα ως ουσιαστικό, «το Είμαι μου», εμπεριέχοντας αυτοδικαίως το *da* [εδώ], ίσως μπορεί να συζητηθεί ως μια ακριβέστερη μεταφορά του *dasein* στην ελληνική γλώσσα.

Έτσι, λοιπόν, η πρότασή μας μπορεί να επαναπροσδιοριστεί ως εξής:

Το Είμαι του ποιητή αυτοϋπονομεύεται μέσω του Λόγου, των αισθήσεων, του στοχασμού, της μουσικής των λέξεων, κοντολογής μέσω του δραματικού παιγνίου, της *Τραγωδίας*, έως ότου, αυτούσιο μα και διαρκώς διολισθαίνον στη μεταλλαγή, επανεγκαθιδρύεται μες στην πραγματικότητα πολλών ξένων Είμαι. Κι έτσι μπορεί επίσης να φυτευτεί μες στον ίδιο τον πυρήνα του Είμαι του αναγνώστη/ακροατή/θεατή.

Ποιητής επί της τραγικής σκηνής

Έχοντας τοποθετήσει σε μια, αν μη τι άλλο, αρχική βάση το ζήτημα των συνταυτοτήτων στις προσωπικότητες των αφηγητών στα βιβλία του Ρηγάκου, θεωρούμε πια χρήσιμο να δηλώσουμε ότι ο ποιητής είναι και επαγγελματίας ηθοποιός. Παρ' ό,τι εδώ και αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα βρίσκεται ηελημένα εκτός σκηνής, για πολλά χρόνια εργάστηκε στο θέατρο, μάλιστα με ιδιόλογα απαιτητικούς σκηνοθέτες όπως η Ρούλα Πατεράκη,

⁸ Είναι πιθανό ότι το *sein* χρησιμοποιήθηκε μαζί με το *da* επειδή στη γερμανική γλώσσα *sein* σημαίνει Είναι, ενώ το πρώτο πρόσωπο του ενεστώτος του *sein* είναι *ich bin*, και κυρίως επειδή το *bin*, είμαι, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη γερμανική σύνταξη χωρίς την προσωπική αντωνυμία, *ich*, δηλ. δεν μπορούμε στα Γερμανικά να πούμε «είμαι», μα «εγώ είμαι». Από την άλλη, το απαρέμφατο *sein* απωθεί το Είναι σε ένα αφηρημένο χώρο, όχι εδώ, ούτε εκεί, μα παντού ή πουθενά. Έτσι, για το «εγώ είμαι», έπρεπε να χρησιμοποιηθεί το *da* ώστε να δηλωθεί το εδώ του Είμαι, η γείωση της ύπαρξης μες στην πραγματικότητα. Αυτό όμως δεν συμβαίνει στην ελληνική γλώσσα, όπου το Είμαι όπως και το Είναι μπορούν να ληχθούν και να γραφούν χωρίς την αντωνυμία τους, και όπου το Είμαι προϋποθέτει το «εδώ», εφόσον ο αυτός δεν μπορεί να υπάρξει αλλού παρεκτός της ενθάδε πραγματικότητας.

«ενσαρκώνοντας» σημαντικούς ρόλους της ελληνικής και διεθνούς δραματουργίας.

Η άποψη του Νίτσε περί της λειτουργίας του Τραγικού ποιητή, την οποία τοποθετήσαμε ως μότο σε τούτο το κείμενο, θεμελιώνει τον τρόπο κατά τον οποίο, μέσα από την επαλληλία ή την αντιπαράθεση των Είμαι και των συνταυτοτήτων, ο ηθοποιός ως Τραγικός ποιητής κι ο ποιητής ως Τραγικός ηθοποιός, μεταβαλλόμενος ο ίδιος, «εξωτερικεύεται», «εκφράζεται», κατά λέξη «βγάζει από εντός του λόγο» [herauszureden] «μέσα από σώματα και ψυχές άλλων ανθρώπων» κατά το νιτσεικό σχήμα. Ο λόγος έτσι μεταβάλλεται σε καθαρή φαινομενικότητα, ξεφεύγοντας από τη γραφειακή ανελαστικότητα της προδιαγραφής αλλά και ταυτοχρόνως της προακύρωσης των σκέψεων, που ταλανίζει συχνά τη σύγχρονη ποίηση. Σε πλείστες περιπτώσεις διαβάζοντας σύγχρονη ποίηση νομίζει κανείς ότι έχει να κάνει με «εκθέσεις ιδεών» κακές, καλές ή άριστες, για βαθμό 0 ή 10, με πολύ ενδιαφέρουσες ή κοινοτύπες σκέψεις – είναι αδιάφορη όμως για την Τέχνη η βαθμολογία τους.

Αντίθετα ο Νίτσε πρώτος, ερμηνεύοντας την αρχαία ελληνική αισθητική θεωρία, όρισε τη φαινομενικότητα ως το μόνο διαγνώσιμο βάθος του όντος: «Είμαστε βαθείς λόγω επιδερμικότητας, η φαινομενικότητα είναι ο βυθός μας, αλλάζουμε διαρκώς όπως το ευαίσθητο δέρμα ενός εφήβου, που είναι δεκτικό στα εξωτερικά ερεθίσματα και στις μεταβολές του περιβάλλοντος», έλεγε, περίπου, για τους αρχαίους Έλληνες και για τον εαυτό του.⁹ Ο Αντόρνο, ακολουθώντας τον Νίτσε, ανήγαγε τη φαινομενικότητα ως βασική αρχή της Τέχνης: «Σύμφωνα με την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ πράγματος και φαινομένου τα έργα τέχνης, καθώς στρέφονται εναντίον της ίδιας τους την υλικότητας, δηλαδή τείνουν να μην είναι υλικά πράγματα, [όντας] σε τελική ανάλυση κατά της εκπραγμάτισης γενικά, ανήκουν στη μεριά των φαινομένων. Φαινόμενο όμως στα έργα τέχνης είναι το φανέρωμα της ουσίας [...]».¹⁰

Εντασσόμενοι σε αυτήν τη ροή των ιδεών περί έργου τέχνης, που θεωρούμε ότι εκφράζει το σχέδιο μάχης του Ρηγάκου, αντιλαμβανόμαστε ότι η γραφειακή στοχαστικότητα, η έκθεση ιδεών, εξοβέλισε από την ποίηση τον μύθο και την εικόνα, ακριβώς δηλαδή τη φαινομενικότητα και το πλαστό. Το ψεύδος, η αναπαράσταση ενός «Είμαι» με τρόπο ώστε αμέσως να φαίνεται ότι είναι πλαστό, γίνεται η πορεία προς την αλήθεια του έργου τέχνης, όπως το εννοεί ο Ρηγάκος. Ο Σεφέρης και ο Ελύτης, εκκινώντας από διαφορετικούς δρόμους οπτικής και ανάλυσης, κατέληξαν στο ίδιο συμπέρασμα, πως η μαγεία του καθαφικού έργου, ό,τι από μέρους μας θα ονομάζαμε «τεχνικά κατακτημένη πορεία της ποίησης προς την ουσία της και

⁹ Τα εντός των εισαγωγικών παραπέμπουν σε σχετικές αποφάνσεις του Νίτσε σε διάφορα έργα του και δεν μεταφέρουν εδώ συγκεκριμένο απόσπασμα.

¹⁰ Αντόρνο, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 191- [Α' γερμ. έκδοση 1970].

εντέλει προς την αλήθεια», εκείνο το οποίο στη νεώτερη ευρωπαϊκή ποίηση το βλέπουμε εξaréτως στον Χέλντερλιν, στον Ρεμπό και στον Αλεξανδρινό, κατακτάται μες από το βύθισμα στη φαινομενικότητα, στο πλαστό, στο ψεύδος, στην αναπαράσταση, στο θέατρο, στην Τραγωδία όπως εκκίνησε επί Θέσπι ως ομάδα μεταμφιεσμένων χωρικών πάνω στο γιορτινό πάλκο [τράπεζα] στα χωριά της Αττικής – δηλαδή εντέλει στη μοριακή διάσταση του μύθου και της εικόνας, από την οποία αναδύεται ο στοχασμός και η ιδέα ως αλήθεια – αν κióλας ποτέ αναδυθεί. Αντίθετα, όμως, η προγραμματική εκκίνηση από την ιδέα και τον στοχασμό για να κατορθωθεί η ουσία της ποίησης, καταλήγει πάντα στο αντίθετο της επιδίωξης: Στο ψέμα, στο πλαστό και στη στάχτη, στη μη-ποίηση, στη μη-Τραγωδία.

Μετά από τούτα, ίσως είμαστε πια έτοιμοι να σταθούμε στις πρώτες σειρές της πλατείας του Θεάτρου ή στη «γαλαρία», και να δούμε, να ακούσουμε, τον Τραγικό ποιητή ως Εαυτό και συγχρόνως Άλλο/η – ως Είμαι:

*Είμαι πολύ άσπρη
κοιτάζω τους μηρούς μου
διακρίνονται
μεσα από τη φύστα,
διαλύονται
σαν στάχτη
καθώς η κάφτρα
βάφει κόκκινες τις παρειές μου¹¹*

Παρακάτω:

*η κούκλα-μαμά
τρέφεται από το μαστό μου
η κούκλα-μαμά
έκλεψε το μαστό μου
η κούκλα-μαμά
ράβει
με το ασάλινο σύρμα
τις πληγές μου¹²*

Και:

*μέσα σε ψαλμωδίες θροΐσματα
ο μέσα άνθρωπος κυοφορεί
τον απέναντι άνθρωπο*

¹¹ Ασφαλής διέλευση, σ. 9.

¹² Ασφαλής διέλευση, σ. 26.

ο απέναντι άνθρωπος γεννιέται
στο κεφάλι μου
το απέναντι σώμα γεννιέται
στο πιο δικό μου σώμα¹³

Επίσης:

Ανυπόδυτος
Βάδισα
επί των υδάτων
νυκτερινών προαισθήσεων.
Μαρμαίρει η ακηδία
επί τον τύπον των ήλων.¹⁴

Ακόμη:

έτσι
ματωμένη
αρσενική
με φτύνω
με δαγκώνω
με ανοίγω
[...]
είμαι θαμμένη
σ' αυτό τον κήπο
που με καίει
είμαι χωμένη
σ' αυτό τον κήπο
που σκοτώνει¹⁵

Ποιείν γλώσσα και ποιείσθαι εντός της γλώσσας

Όπως οι αρχαίοι Τραγικοί, αλλά και ο Αριστοφάνης, και η σύγχρονη φιλοσοφία, όπως όσοι σύγχρονοι ποιητές δεν έχουν αυταπάτες ως προς την αδυναμία της αισθητικής να χαλιναγωγήσει τη γλώσσα και να την καταστήσει ήμερο κατοικίδιο, έτσι κι ο Ρηγάκος δεν γνωρίζει δισταγμούς στις γλωσσικές επιλογές του, προκειμένου να επιτρέψει στους αφηγητές του να εκφράσουν το πράγμα και το ον. Όπως έγραψε ο Μπρετόν, «Έκφραση, για να αρχίσουμε, σημαίνει γλώσσα». Όταν ο μυστικός ηθοποιός του Ρηγάκου, γυναίκα ή άντρας, αποφαίνεται επί σκηνής, χρησιμοποιεί τη γλώσσα μα και ποιεί γλώσσα, επειδή η καταγραφή του υπάρχοντος στο λεκτικό πεδίο είναι

¹³ Γαλάζιο λίκνο, σ. 40.

¹⁴ Όρυγμα, σ. 14.

¹⁵ Κοσμογονία, σ. 17.

δουλειά του φιλόλογου, ενώ η κατασκευή της γλώσσας είναι δουλειά του ποιητή και γενικά του λογοτέχνη. Ο Φουκό θεωρεί ότι η απόφαση «δεν είναι μια δομή [...]· είναι μια λειτουργία ύπαρξης που ανήκει ιδιαιτέρως στα σημεία και βάσει της οποίας μπορούμε συνακόλουθα να αποφασίσουμε, με την ανάλυση ή την εποπτεία, αν “ποιούν ή δεν ποιούν νόημα” [...]».¹⁶ Από την πλευρά του, ο Χάιντεγκερ δηλώνει απερίφραστα ότι «Ποίηση είναι το ιδρυτικό ονομάζειν του Είναι και της ουσίας όλων των πραγμάτων [...]. Ως εκ τούτου η ποίηση δεν αποδέχεται την γλώσσα ως υποχείρια πρώτη ύλη, παρά η ίδια η ποίηση καθιστά πρώτα δυνατή τη γλώσσα».¹⁷

Αυτό, κοντολογίς, είναι το θεωρητικό πεδίο επί του οποίου εδράζεται η ελευθερία του Ρηγάκου να χρησιμοποιεί λέξεις από όλο το φάσμα της ιστορίας της ελληνικής γλώσσας, ήδη από τις γνωστές κειμενικές απαρχές της, εξορύσσοντας τα πιο βύθια κοιτάσματα των μετάλλων της, παρακολουθώντας κατά πόδας τις ιστορικές μεταπλάσεις των σημασιών και δημιουργώντας πυρήνες κατανόησης με συνθέσεις καινοφανείς όσο και πρωτότυπες, με σκοπό όχι την καινοφάνεια ούτε την πρωτοτυπία, μα την οικοδόμηση κατά την ανάλυση του Αντόρνο ενός πεδίου άγνοιας, μέσα από το οποίο μπορεί να αναδυθεί η αλήθεια.

Αν ψάξουμε στα τέσσερα έργα, θα βρούμε ομηρικές λέξεις και εκφράσεις, τύπους της αρχαίας Τραγωδίας, λέξεις-σημεία που χρησιμοποιήθηκαν από την αρχαία και τη σύγχρονη φιλοσοφία, αλλά και σημασίες που παραπέμπουν στη *Βίβλο*, στη βυζαντινή πατερική γραμματεία, όσο και στους νεοέλληνες ποιητές, στον Παπαδιαμάντη και στους ποιητές της καθαρεύουσας. Λιγότερο εύκολα διαγνώσιμες είναι οι αναφορές στη μεγάλη ευρωπαϊκή ποίηση ή, κυρίως, σε έννοιες και γλωσσικές καταστάσεις που συναντούμε στην παγκόσμια δραματουργία, που ιδιαιτέρως κατέχει ο ποιητής, μάλιστα ως ηθοποιός.

Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: Η έκφραση *οίνωψ πόντος*¹⁸ επαναλαμβάνεται αρκετές φορές στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσεια* του Ομήρου, ενώ η λέξη *εκφαντορία*, ως τύπος αυτούσιος έγινε γνωστή από το έργο του Διονυσίου Αεροπαγίτη, *Περί ουρανίας ιεραρχίας*, 5ος/6ος αι. μ.Χ., όμως συναντιέται πρώτη φορά, νομίζω, στον λόγο του Μεγάλου Αθανασίου για την Υπαπαντή, 4ος αι. μ.Χ., ενώ η έννοια χρησιμοποιείται σε διάφορους τύπους, *εκφαντορικά, εκφαντορικά κ.λπ.*, στα *Σχόλια* του Πρόκλου για την *Πολιτεία* του Πλάτωνα, για τον *Κρατύλο* κ.λπ., 5ος αι. μ.Χ.¹⁹

¹⁶ Μισέλ Φουκό, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1987, σ. 135· [Α' γαλλ. έκδοση 1969].

¹⁷ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Ο Χαϊντεγκερ και η ουσία της ποίησης*, μτφρ. Θεόδωρος Άδραστος, Υπερίων, Αθήνα 1997, σ. 61 κ.ε.· [Α' γερμ. έκδοση, 1936].

¹⁸ *Ορυγμα*, σ. 11.

¹⁹ *Ορυγμα*, σ. 12· Αθανάσιος Θεολόγος, *Λόγος εις τὴν Ὑπαπαντὴν τοῦ Κυρίου, καὶ Θεοῦ, καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ* 28, 976, 8· Διονύσιος Αεροπαγίτης, *Τῶ συμπρεσβυτέρω Τιμοθέω Διονύσιος ὁ Πρεσβύτερος περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας σε αρκετές περικοπές*, π.χ. 13, 3 και 28, 13· Πρόκλος, αρκετές φορές, π.χ.: *Ἐκ τῶν τοῦ φιλοσόφου Πρόκλου σχολίων εἰς τὸν*

Επίσης, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε την κυριολεκτική χρήση των λέξεων, από τον Ρηγάκο, στη διαχρονία των εννοιολογήσεών τους, όπως προκύπτει από τη νοηματική ανάλυση των κειμένων του. Έτσι, όταν γράφει *σωμάτωνομαι*, θα πρέπει να είμαστε βέβαιοι ότι εννοεί τη λέξη με το φιλοσοφικό και θεολογικό της νόημα. Όταν λέει *φιλοκαλώ, φιλοκαλούν*, παραπέμπει στη φιλοκαλία όπως διαμορφώθηκε από τον νεοπλατωνισμό και μεταλλάχτηκε από τη Βυζαντινή πατερική παράδοση. Όταν γράφει *σήπομαι, είμαι θαμμένη, σκοτώνω, σκοτώνομαι*, οι λέξεις δεν «συμβολίζουν» τίποτα άλλο πέραν της προγραμματικής έννοιάς τους, καθώς ο/η ήρωας/ηρωίδα του δράματος και του ποιήματος πράγματι σήπεται, είναι θαμμένη, σκοτώνει, σκοτώνεται. Στην αντιπαράθεση ή συμπαράθεση των λέξεων *τελεστική* και *ατελέσφορη*, δεν πρέπει να εννοήσουμε κάποιον ποιητικό αυτοματισμό, ή δεν πρόκειται μόνο γι' αυτό, αλλά να ψηλαφήσουμε ένα θραύσμα κυκλώματος νοητικής διεργασίας και εικόνων υποδεικνύον ότι εδώ λέγεται, ομιλείται, κάτι το οποίο θα επιτελεστεί ως νόημα μέσω μιας φαινομενικής έλλειψης νοήματος, που υπονομεύει τον ίδιο τον εαυτό του και διαμορφώνεται ως ιστορία, ως θέαμα και ως πραγματικότητα μέσα από τη ροή των εικόνων, τη συνάρθρωση των λέξεων και των εννοιών, τη μυχιότητα των κινήσεων, τη εξωτερικότητα των φωνημάτων και τη σκηνοθεσία των ασυνείδητων παρορμήσεων:

Όταν η έλλειψη νοήματος υπονομεύει προγραμματικά μέσω της ποίησης τον εαυτό της, καταλήγει στο νόημα· όταν το νόημα υπονομεύει τον εαυτό του, καταλήγει στην ποίηση· όταν το νόημα υμνεί τον εαυτό του, καταλήγει στην ανοησία. Αυτά μας υποδεικνύει ο Ρηγάκος με την κυριολεξία κάθε λέξης του, κι όχι με την παραπομπή σε έναν εκείθεν του ποιήματος συμβολισμό.

Προσπαθήσαμε, όχι να αναλύσουμε τα τέσσερα ως τώρα βιβλία ποίησης του Σαράντου Ρηγάκου, μα να εντοπίσουμε έστω ακροθιγώς το στρατηγικό σχέδιο της ποιητικής του μάχης, εκκινώντας από το πρόβλημα των συνταυτοτήτων στη δομή των έργων του και προχωρώντας στη διερεύνηση της πιθανότητας η καταγωγή της τέχνης του να εδράζεται στον Τραγικό Λόγο.

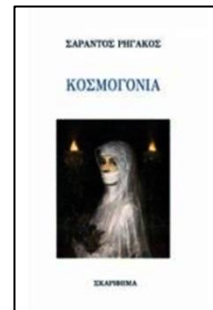
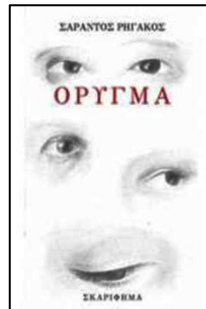
Τι μαθαίνουμε από τη ποίηση του Ρηγάκου; Μα ό,τι μαθαίνουμε από την αληθινή ποίηση και γενικά από την Τέχνη σε κάθε εποχή και σε κάθε λαό. Ο Κλοντ Λεβί-Στρος²⁰ αναφέρει μια παραδοσιακή ιστοριούλα, που τιτλοφορείται «Ο πανούργος ιππότης», και ταιριάζει στην ποιητική όσο και δραματουργική μεθοδολογία του Ρηγάκου: Ένας νεαρός ιππότης έχει σαν μόνη περιουσία

Κρατύλον Πλάτωνος έκλογαι χρήσιμοι 128, 3, και ο ίδιος, Πρόκλου φιλοσόφου Λυκίων πλατωνικού διαδόχου εις τὰς Πολιτείας Πλάτωνος υπόμνημα 2, 153, 20 και 2, 118, 17.

²⁰ Κλοντ Λεβί-Στρος, *Θλιβεροί Τροπικοί*, [μτφρ. Βούλα Λούβρου], Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 1979, σ. 202. [Α' γαλλ. έκδοση 1955].

έναν κόκκο σταριού. Χρησιμοποιώντας την πονηριά του, καταφέρνει να τον ανταλλάξει διαδοχικά με έναν κόκορα, ένα γουρουνάκι, ένα βόδι, ένα πτώμα και τέλος με μια πριγκίπισσα.

Αυτή είναι και η διαδικασία της τέχνης – από έναν σπόρο που μπορεί να φυτευτεί, να βλαστήσει και να δώσει πολλούς άλλους σπόρους, ενδέχεται να καταλήξει κανείς μέσω αλληπάλληλων πανουργιών να κερδίσει τον έρωτα, όχι μόνο σαν αρχική πράξη συνουσίας, ηδονής και γέννησης, αλλά και ως τελική επίγνωση της δομής του κόσμου.





a n a l p h a b e t

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

ΤΟΥ ΛΥΚΟΦΩΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΥΚΑΓΟΥΣ