

**ΓΛΩΣΣΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ, ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ  
ΙΔΡΥΜΑ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**NEOGRAECA BUCURESTIENSIA  
Γ' τόμος**

**Προς τιμήν του καθηγητή Jacques Bouchard**

Επιμέλεια και μεταφράσεις  
Tudor Dinu

Πρόλογος  
Andrei Pippidi

Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Βουκουρεστίου  
Βουκουρέστι, 2015

**LIMBI, CULTURI, IDENTITĂȚI  
INSTITUTUL DE STUDII CLASICE  
SECȚIA DE LIMBA ȘI LITERATURA NEOGREACĂ**

**NEOGRAECA BUCURESTIENSIA**

**Vol. III**

**In honorem Jacques Bouchard**

Volum îngrijit și traduceri  
de Tudor Dinu

Cuvânt înainte de  
Andrei Pippidi

  
*editura universitatii din bucuresti*®  
2015

Descrierea lui concisă invocă unele exemple reprezentative pentru diversele variante ale sonetului neogrecesc: Mavilis, Polylas, Gryparis, Eftaliotis, Palamas, Karyotakis. O clasificare similară printre „poemele cu formă fixă” găsim în *Metrica neoelenă* a lui Giannis Saralis (1939), iar această terminologie este preluată, începând de atunci, în multe manuale uzuale de metrică.

A trebuit să treacă aproape jumătate de secol ca să se deschidă din nou discuția cu privire la poezia cu metru în general și la sonet, în special. Așa cum era de așteptat, schimbarea a provenit de la poetii însăși care au reacționat, la început temător și apoi sistematic în fața a ceea ce am putea numi abuzul de vers liber, ce ajunsese la limitele lipsei de ritm. Publicarea în 1991 a unei plachete de câteva pagini intitulată *Triod*, ce cuprindea trei balade cu formă fixă ale lui Kapsalis, Koropoulis și Lagios, a constituit un eveniment a cărui consecință a fost polarizarea teoretică între adeptii versului liber și cei ce susțineau poezia cu ritm și rimă. A urmat în anul 1993 publicarea unei alte culegeri cu titlul *Buchet* ce cuprindea poeme cu ritm și rimă (printre care și sonete) ale celor trei poeti amintiți și ale lui Mihail Ganas. Întreaga întreprindere a fost considerată, până la un anumit punct, o ruptură cu modernismul.

La douăzeci de ani de la primele încercări de „reînviere” a formelor poetice tradiționale, ce au reprezentat punctul de pornire și pentru alte astfel de tentative, avem posibilitatea să aruncăm o privire mai obiectivă asupra istoriei noastre poetice. Într-adevăr, dacă avem la dispoziție totalitatea tradiției poetice consemnate istoric, putem extrage acele forme ce se dovedesc mai potrivite pentru fiecare tentativă poetică. Si poate că „noua epocă” se pretează, poate mai mult decât oricare alta anterioară, acestei capacitați selective. În felul în care comunicarea a făcut ca spațiul să se întâlnească „aici” și timpul să condensat în „acum”. Poate că această senzație va face și mai clară libertatea opțiunilor dincolo de utilizarea exclusivă a versului liber.

Pe de altă parte, merită semnalat faptul că sonetele (precum și alte poeme cu ritm și rimă) nu au dispărut niciodată definitiv. Subapreciată a fost doar valoarea lor. Însemnatatea însă a ultimelor încercări și frământarea, teoretică, dar și literară pe care au provocat-o au adus în prim plan chestiunea existenței lor și necesitatea imperioasă de a regândi teoretice forme ce au dobândit treptat un caracter axiomatic.

Dezbaterea în jurul acestui subiect s-a potolit acum. Însă o nouă ocazie se oferă prin intermediul internetului. De pildă, nu este sără însemnatatea existența unui „spațiu virtual” intitulat „apă străveche”. Acolo, sunt înregistrate poeme cu ritm și rimă compuse zilnic de autori contemporani care își încercă talentul în forme variate de versificație și, desigur, și în domeniul sonetului. Nu cumva ne întoarcem la punctul de pornire al formelor poetice moderne, nu cumva această producție poetică modernă se leagă de versificația cantautorilor? De altfel, poezia păstrează întotdeauna amintirea oralității, reține întotdeauna ceva din cântec, punе în scenă imagini și se desfășoară în diacronie. Aparține în mod constant cuvântului ritmat.

Oricum ar sta lucrurile, sigur rămâne faptul că sonetul a reușit să pătrundă în mod creator în poezia neoelenă, s-a răspândit și a găsit drumuri convergente cu tradiția versificației grecești. A reușit chiar să se mențină în viață în ciuda schimbărilor dinamice realizate în cursul secolului XX, în cadrul modernismului. În lucrarea de față am încercat pur și simplu să schițez nașterea și evoluția în literatura neoelenă a poate celei mai cunoscute, mai universale și mai elegante creații poetice cu formă fixă. A unei creații ce îi preocupă pe poeti, cititori și critici de aproape zece veacuri.

## ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΕΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

FILIPPOMARIA PONTANI

O Filippomaria Pontani (Castelfranco Veneto, 1976) είναι από το 2006 αναπληρωτής καθηγητής του Πανεπιστημίου *Ca Foscari* της Βενετίας, όπου διδάσκει μαθήματα κλασικής φιλολογίας. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα καλύπτουν διαχρονικά την ελληνική γραμματεία από τον Όμηρο έως τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Έχει εκπονήσει μονογραφία αφιερωμένη στην ερμηνευτική παράδοση της Οδύσσειας, έχει εκδώσει διάφορα ελληνικά κείμενα (τα ομηρικά σχόλια, τα ομηρικά προβλήματα του Ηράκλειτου, τα αρχαιοελληνικά επιγράμματα του Angelo Poliziano, έργα Ελλήνων ποιητών του 20<sup>ου</sup> αιώνα) και έχει δημοσιεύσει δεκάδες μελέτες σε περιοδικά και βιβλία. Έχει προσκληθεί να δώσει διαλέξεις σε πολλά ιταλικά και ξένα Πανεπιστήμια (Ρώμη, Πάντοβα, Τορίνο, Νεάπολη, Κέμπριτζ, Όσλο, Ουγγάρα, Σαλαμάνκα, Αθήνα, Τιφλίδα, Νέα Υόρκη κτλ.) και έχει τιμηθεί με πολλά βραβεία και διακρίσεις, κυρίως στην Ιταλία.

Αξιότιμοι συνάδελφοι, κυρίες και κύριοι,

είναι μεγάλη τιμή για μένα να μιλήσω στο ένδοξο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου και ευχαριστώ θερμά τον φίλο Tudor Dinu που μου έδωσε αυτή την ευκαιρία. Θα μιλήσω απόψε για μερικές φυσιογνωμίες του Οδυσσέα στη νεοελληνική ποίηση και θα ξεκινήσω από μακριά.

Σύμφωνα με τις αναμνήσεις ενός φίλου του James Joyce από την περίοδο του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, ο μεγάλος Ιρλανδός συγγραφέας πίστευε ότι η καλύτερη είσοδος στο πνεύμα της αρχαίας Ελλάδος είναι τα Νέα Ελληνικά<sup>218</sup>. Αυτή η εναρκτήρια παρατήρηση θα ταιριάζει σε οποιαδήποτε διάλεξη για τη νεοελληνική τύχη της αρχαίας λογοτεχνίας: ομώς, και πέρα από την αιθεντία του Joyce (ο οποίος είχε, ας πούμε, μια άμεση επαφή με τον Όμηρο), ή περίπτωση του Οδυσσέα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για τουλάχιστον δυο λόγους.

Από τη μια πλευρά, ο Οδυσσέας - ίσως ο πιο ανθρώπινος από τους ήρωες της αρχαίας μυθολογίας, αυτός που σ' έναν περίφημο στοίχο του Σεφέρη ψιθυρίζει λόγια της γλώσσας μας όπως τη μιλούσαν πριν τρεις χιλιάδες χρόνια<sup>219</sup> - ο Οδυσσέας λοιπόν είναι πιθανώς το πιο σπουδαίο πρόσωπο όσον αφορά τη «reception» του αρχαίου στον σύγχρονο Ελληνισμό. Από την άλλη πλευρά, ο Οδυσσέας μοιράζει την κούνια με την ίδια τη Νεοελληνική λογοτεχνία, η οποία γεννήθηκε (ή μάλλον ξαναγεννήθηκε ή ξαναζωντάνεψε) στα Ιόνια νησιά στις αρχές του 19ου αιώνα. Θα ασχοληθώ λοιπόν με

<sup>218</sup> F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington (Indiana), 1960, σ. 170.

<sup>219</sup> Πάνω σ' έναν ζένο στίχο (1931), σ. 9.

λογοτεχνικά έργα των τελευταίων δύο αιώνων και σας προειδοποιώ αμέσως: όσοι συμφωνούν με τον αξιότιμο Ελβετό ομηριστή Joachim Latacz ότι οι αιώνες αυτοί «δεν προσφέρουν τίποτα το ποιητικά αξιοσημείωτο»<sup>220</sup>, θα βρουν την παρούσα ομιλία πολύ βαρετή.

## 1.

Θα φανεί ίσως λίγο παράξενο αν αρχίσω να πραγματεύομαι το θέμα μου μιλώντας για έναν Ιταλό ποιητή, αλλά πρέπει ο Ugo Foscolo, ένας από τους κορυφαίους του Ιταλικού ρομαντισμού, γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1778, και σ'ένα περίφημο σονέτο αφιερωμένο εις το πάτριο του νησί (A Zaccinto, 1802-1803) αναφέρεται στον Οδυσσέα, ο οποίος, κατά την ομηρική παράδοση, γύρισε στην πετρώδη του γενέτειρα, την κοντινή Ιθάκη, «ωραίος από κλέος και από δυστυχία»<sup>221</sup>. Ο Foscolo, που ήταν και έξοχος μεταφραστής του Ομήρου, επιλέγει τον ήρωα για να τονίσει τη διαφορά της δικής του μοίρας: ο παραλληλισμός με τον Ιθακήσιο φαίνεται αμέσως αδύνατος γιατί ο Ιταλός λογοτέχνης, στεφανωμένος κι αυτός με το κλέος του ποιητικού ταλέντου και με τη δυστυχία των βιογραφικών του συνθηκών, πέρασε στο εξωτερικό ολόκληρη τη ζωή του (ακόμη και τα τελευταία χρόνια, που έμενε στο Λονδίνο), χωρίς να καταφέρει ποτέ έναν «νόστο».

Αρχισα από έναν Ιταλό γιατί η ομηρική κληρονομιά γενικά δεν παίζει έναν κεντρικό ρόλο στο έργο των εθνικών ποιητών της νέας Ελλάδας, του Διονυσίου Σολωμού και του Ανδρέα Κάλβου, που ήταν εξάλλου και οι δύο συμπατριώτες του Foscolo (ο Κάλβος μάλιστα δούλεψε για ένα διάστημα ως γραμματέας του). Οι μορφές και οι σημασίες αυτής της «απουσίας» έχουν εξεταστεί διεξοδικά από τον David Ricks στην καλύτερη από τις σχετικά λίγες μελέτες για το Nachleben του Ομήρου στη Νεοελληνική ποίηση<sup>222</sup> – είναι παράξενο πως λ. χ. η λογοτεχνική τύχη του Don Quijote στη νεότερη Ελλάδα έχει τραβήγει περισσότερη προσοχή, όπως μαρτυρεί το πρόσφατο βιβλίο της Αλέξανδρας Σαμουήλ<sup>223</sup>.

Όπως ο Ricks εν μέρει αναγνωρίζει, δεδομένου ότι ο κλασικισμός του 19ου αιώνα δεν μπορούσε να αγαπήσει εκ βάθους καρδίας έναν τόσο «περίπλοκο» και ανυπόμονο ήρωα σαν τον Οδυσσέα, το πραγματικό σημείο στροφής ήρθε με τον Κωνσταντίνο Καβάφη, που η συμβολή του στη διαμόρφωση μιας εικόνας του Οδυσσέα στη διεθνή λογοτεχνία του 20ού αιώνα είναι εξάλλου απαραμίλλη. Πρέπει να διευκρινίσουμε πρώτα-πρώτα ότι το ενδιαφέρον του Αλέξανδρινού για τον ομηρικό ήρωα βγαίνει στην επιφάνεια σε δύο αρκετά διαφορετικές περιόδους της ζωής του, δηλαδή το 1894 και το 1910-11. Τον Ιανουάριο 1894 χρονολογείται ένα ποίημα με τον τίτλο

<sup>220</sup> J. Latacz, Achilleus. *Wandlungen eines europaeischen Heldenbildes*, Stuttgart-Leipzig 1997, σ. 15 («bieten dichterisch nichts Ueberragendes»).

<sup>221</sup> A Zaccinto, στ. 10: «bello di fama e di sventura».

<sup>222</sup> D. Ricks, *The Shade of Homer: a Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge 1989. Βλ. επίσης Δ. Νικολαρεΐζης, *Η παροντία του Ομήρου στη Νέα Ελληνική ποίηση*, *«Νέα Εστία»* 42, 491 (1947), σσ. 153-164 = Id., *Δοκίμια κρητικής*, Αθήνα, 1962, σσ. 209-236. Δεν βοηθάει πολύ το βιβλιαράκι του K. Μητσάκη, *Ο Ομήρος στη Νέα Ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 1976. Πιο πρόσφατα βλ. επίσης το άρθρο «Ομηρος» στο Λεξικό της Νέας Ελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 2007 (έκδ. Πατάκη), σσ. 1618-1621.

<sup>223</sup> Α. Σαμουήλ, *Ιδάλγκο της ιδέας*, Αθήνα, 2006.

Δευτέρα Οδύσσεια, που θεωρήθηκε ως οριστικά χαμένο μέχρι την ανακάλυψη του από το Γεώργιο Σαββίδη το 1984. Το ποίημα αυτοδηλώνει τις άμεσες πηγές του κιόλας στην επιγραφή: πρόκειται για την 26η ραψωδία του *Inferno* του Dante και για το *Ulysses* του Alfred Tennyson, δηλαδή τα δυο κείμενα που την ίδια εποχή (τον Απρίλη του 1894) ο Καβάφης έβαλε σε λογοτεχνική και φιλολογική σύγκριση σ' ένα πεζό άρθρο, που έμεινε κι αυτό αδημοσίευτο και ανακαλύφτηκε πάλι από τον Σαββίδη ανάμεσα στα χαρτιά του Καβάφη στην Αλεξάνδρεια<sup>224</sup>.

Από το άρθρο μαθαίνουμε ότι ο Καβάφης προτιμούσε τον Ντάντε στον Τέννυνσον, κι έτσι στάθηκε αθέλητα πρόδρομος της άποψης που θα διαπίστωνε ο μεγάλος Αγγλοαμερικανός ποιητής T. S. Eliot σε μία γνωστή μελέτη του 1929<sup>225</sup>. Μαθαίνουμε επίσης – αναφέρω τα λόγια του Καβάφη – ότι ο δαντικός Οδύσσεας ήταν «ο πρώτος εκ των μεγάλων εκείνων ανδρών – φυλή ήτις βαθμηδόν αναγκαστικώς εκλείπει – οι οποίοι δεν αρκούνται με μίαν γωνίαν της γης, αλλά αξιούσι να περιπατήσωσιν επί του κόσμου όλου»<sup>226</sup>, μία πολύ σημαντική φράση από τον κάλαμο ενός «μή ταξιδεύοντος», ενός ανθρώπου δηλαδή που ή ζωή του κάθε αλλο ήταν παρά περιπετειώδης. Η γοητεία της δαντικής ραψωδίας βασιζόταν τόσο στην ηρωϊκή διάσταση του Οδυσσέα όσο και στην ποιητική τόλμη του Ιταλού ποιητή: ο Ντάντε είχε συνειδητά επινόησει έναν καινούργιο μύθο, που έγινε σε λίγο ένας από τους πιο δημοφιλείς του μοντέρνου πολιτισμού. Όλοι ξέρουν πως αυτός ο μύθος της δεύτερης αναχώρησης από την Ιθάκη δεν ανήκει κυριολεκτικά στην ομηρική εκδοχή του νόστου του Οδυσσέα, παρόλο που η προφητεία του Τειρεσία στην ενδέκατη ραψωδία της Οδύσσειας<sup>227</sup> αφήνει ένα περιθώριο για μία τέτοια μυθολογική εξέλιξη, ή μάλλον αποτελεί δείγμα μίας παλαιότερης παράδοσης, στην οποία ο ήρωας συνέχιζε την πλάνη πάρα τη θέληση του<sup>228</sup>. Προπάντων, στην αρχαιότητα ο Οδυσσέας ήταν βέβαια μετωνυμία ή αντονομασία του ταξιδιού, όμως σε κανέναν συγγραφέα (ούτε καν στα Αληθή Διηγήματα του Λουκιανού, ούτε στις μεσαιωνικές πηγές που ο Ντάντε είχε στη διάθεσή του) δεν παρουσιάζεται ως το αρχέτυπο της *Wanderlust*, του πάθους για το ταξίδι καθ' εαυτό, της παντοδύναμης δίψας για γνώση<sup>229</sup>.

Αυτό είναι πολύ σπουδαίο για τον Καβάφη, ο οποίος τελειώνει το κείμενο του για τον Ντάντε και Τέννυνσον με έναν κάπως προκλητικό στοχασμό: «εκεί όπου ο Ομήρος απεφάσισε να σταματήσῃ και έθεσε τελείαν, είναι δύσκολον και επικίνδυνον

<sup>224</sup> Βλ. τώρα K. Π. Καβαφή *Κρυμμένα ποίηματα 1877-1923*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα 1993, σσ. 48-49. Όσο για το πεζό κείμενο βλ. Γ. Π. Σαββίδη *Μικρά καβαφικά II*, Αθήνα 1987, σσ. 169-181 (με ουσιαστικά σχόλια στις σελ. 182-194) και R. Lavagnini, *La "seconda Odissea" di Kavafis*, in: S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, Venezia 2003, σσ. 417-433 (Ιταλική μετάφραση και σχόλια).

<sup>225</sup> T. S. Eliot, *Selected Essays*, London 1951, σσ. 248-50. Βλ. Σαββίδη, *To τέλος*, σ. 185. Σύγκριση ανάμεσα στους ίδιους συγγραφέis θα γράψει και ο Κωστής Παλαμάς το 1925 (*Απαντά IB*, σσ. 340-45).

<sup>226</sup> Γ. Π. Σαββίδη *Μικρά καβαφικά II*, όπ. αν., σ. 178.

<sup>227</sup> Λ 119-37 (βλ. ιδιαίτερα το στίχο 134 «θάνατος δε τοι εξ αλός αυτώ»).

<sup>228</sup> Βλ. P. Grossardt, *Zweite Reise und Tod des Odysseus*, στο Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo*, σσ. 21-153.

<sup>229</sup> Αυτή η εξέλιξη έχει να κάνει με τις ιστορικές και πολιτιστικές συνθήκες της εποχής του Δάντη: βλ. λ. χ. G. Padoan, *Ulisse "fandi factor" e le vie della sapienza*, in: Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna 1977, σσ. 170-199.

πράγμα να θέληση άλλος να εξακολουθήσῃ την φράσιν. Άλλ' είναι εις τα δύσκολα και εις τα επικίνδυνα έργα όπου επιτυγχάνουσιν οι μεγάλοι τεχνίται<sup>230</sup>. Τώρα, δεν ξέρουμε αν ο Καβάφης σκόπευε να καταγραφεί στον εκλεκτό αριθμό εκείνων των μεγάλων τεχνιτών πάντως ή Δευτέρα Οδύσσεια, γραμμένη λίγους μήνες πριν, δείχνει σαφέστατα τη φιλοτιμία του να συνεχίσει την ποίηση του Ομήρου και να εξυμνήσει ρητορικά την απόφαση του φυγόκεντρου ήρωα να εγκαταλείψει την πατρίδα του και να εγκαινιάσει μια νέα ζωή στο ανοιχτό πέλαγος.

Αυτή είναι η γραμμή του Ντάντε, και μάλιστα μια κατεύθυνση που ο Καβάφης τη θεωρεί βέβαια μη-ομηρική, αλλά «συμπέρασμα ψυχολογικώς απορρέον εκ της Οδυσσείας»<sup>231</sup>. Όταν ο Αλεξανδρινός την ακολουθεί δεν παιζει μόνο τον οπαδό του Φλωρεντινού, αλλά κατατάσσεται επίσης, πάλι αθέλητα, σε μια πρόσφατη λογοτεχνική τάση που ακριβώς κατά την ίδια περίοδο – εντελώς ανεξάρτητα – προέκυπτε στην Ιταλία: στην καμπή ανάμεσα στον 19ο και τον 20ο αιώνα, κάτω από την επιρροή του Ντάντε αλλά και του ώριμου συμβολισμού, ο Arturo Graf, ο Gabriele d'Annunzio και ο Giovanni Pascoli<sup>232</sup> περιέγραψαν και οι τρεις την τύχη και τις εμπειρίες του Οδυσσέα μετά από την επιστροφή του στην Ιθάκη και τη δεύτερη αναχώρηση – ο Graf ακολουθώντας τον Τέννυσον, ο d'Annunzio το δικό του νιτσείκο ιδανικό, ο Pascoli επινοώντας μάλιστα ένα τελευταίο ταξίδι à rebours, στο οποίο ο ήρωας ξαναεπισκέπτεται τους σταθμούς της πρώτης του πλάνης από την Τροία και μεταμορφώνει τη δαντική περιέργεια σε μια λυπητερή αναθεώρηση του παρελθόντος<sup>233</sup>.

Αλλά ο Καβάφης γράφει τη Δευτέρα Οδύσσεια οχι μόνο πριν από τους Ιταλούς συναδέλφους, αλλά και με κάπως διαφορετικούς σκοπούς. Ο Αλεξανδρινός επεξεργάζεται άμεσα το υλικό των δυο μεγάλων ποιητών που είχε μελετήσει στο δοκίμιο του, αλλά προσθέτει στο τέλος κάτι το εντελώς πρωτότυπο, αναμφίβολα το πιο σημαντικό στοιχείο όλου του ποιήματος: ούτε ο Ντάντε ούτε ο Τέννυσον (που επιμένει περισσότερο στην έκφραση των αισθημάτων) γράφουν ή υπαίνισσονται ότι ο Οδυσσέας στην Ιθάκη «ηνφραίνετο ψυχρώς», ούτε μιλούν για την καρδιά του «κενή αγάπης» (στ. 38). Αυτός ο τελευταίος στίχος, «ηνφραίνετο ψυχρώς, κενή αγάπης», δημιουργεί ένα κλίμα εσωτερικής ανικανότητας και ψυχολογικής ξηρότητας, που δεν μπορεί παρά να προβληματίσει τον θαυμασμό του ποιητή για τη νοοτροπία και τα γνωσιολογικά κίνητρα του Ιθακήσιου ήρωα.

Αυτό το κείμενο δεν ερμηνεύεται σωστά έξω από το πλαίσιο όλων σύγχρονων ή κυρίως μεταγενέστερων καβαφικών ποιημάτων που αφορούν το θέμα της περιορισμένης ζωής, της αμηχανίας του ανθρώπου να φύγει από έναν κλειστό κόσμο. Αρκεί εδώ να θυμίσουμε πασίγνωστα αριστουργήματα: «Τείχη», «Φωνές» και προπάντων «Η πόλη». Ο τελευταίος στίχος της Δευτέρας Οδύσσειας δίνει – για να το πούμε έτσι – μία καβαφική γεύση σ' ένα μυθικό πρόσωπο που θα οδηγούσε σε μίαν εντελώς διαφορετική κατεύθυνση.

'Οπως είδαμε, ο Καβάφης δε δημοσίεψε τη Δευτέρα Οδύσσεια, που σημαίνει ότι το αποτέλεσμα δεν τον ικανοποιούσε· όμως το θέμα δεν εξαφανίστηκε από το μυαλό του,

<sup>230</sup> Γ. Π. Σαββίδη *Μικρά καβαφικά* ΙΙ, όπ. αν., σ. 181.

<sup>231</sup> *Idem*, σ. 177.

<sup>232</sup> A. Graf, "L'ultimo viaggio di Ulisse" στο *Le Danaidi*, 1897, G. d'Annunzio, *Laus Vitae*, στο *Maia*, 1903, G. Pascoli, "L'ultimo viaggio", στο *Poemi conviviali*, 1904. Για όλα αυτά τα κείμενα βλ. τη συνοπτική μελέτη του P. Gibellini, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento*, στο Nicosia, *Ulisse nel tempo*, σσ. 489-515.

<sup>233</sup> Βλ. G. Nava, *Il mito vuoto, L'ultimo viaggio*, «Rivista Pascoliana» 9, 1997, σσ. 101-113.

αφού 17 χρόνια αργότερα μετεφύτευσε κάποιους στίχους από το ποίημα αυτό σε μία από τίς μέχρι σήμερα δημοφιλέστατες συνθέσεις του, την *Iθάκη*. Γραμμένη ως απάντηση σ' έναν ανύστιο ύμνο «Στον Οδυσσέα» του Αλεξανδρινού Στάθη Καραβία (1883-1945)<sup>234</sup>, ή «Ιθάκη」 έχει επικριθεί από τους φιλολόγους ως ποίημα ρητορικά αδύνατο, κρεμασμένο κάπου στον αέρα μεταξύ συμβολισμού και αλληγορίας, και προπάντων διστακτικό και ασυνεπές όσον αφορά την οπτική γωνία και την ταυτότητα της ποιητικής φωνής και του παραλήπτη - με δυο λόγια μία αποθέωση όλων των «συμβολιστικών» ελαττωμάτων που λερώνουν τα πρώιμα ποιήματα του Καβάφη<sup>235</sup>.

Αλλά εκτός από ζητήματα ποιητικής ποιότητας, είναι προφανές ότι το 1911 ο Καβάφης έχει πια παρατίσσει οριστικά την ιδέα μίας συνέχειας της Οδύσσειας, και γενικότερα την αναφορά στη Θεία Καμαδία του Ντάντε. Στην «Ιθάκη» πρόκειται για το ταξίδι οις ανθρώπινη πράξη καθ' εαυτήν, δηλαδή για το ταξίδι του Οδυσσέα σαν βαθιά προσωπική εμπειρία και ταυτόχρονα αληθινή (και μοναδική) σημασία της ζωής: εξαφανίζεται κάθε παραπομπή σε μία «συνέχεια» με τη δαντική έννοια, αντίθετα οι τρεις τελευταίοι στίχοι αρνούνται ή μάλλον αποτρέπουν τον κίνδυνο της απογοήτευσης του ταξιδιώτη που επιστρέφει στην Ιθάκη του. Έχει δίκιο ο Charles Simic: αν το συγκρίνουμε με το μακρινό του πρότυπο (το *Voyage* του Charles Baudelaire), το κείμενο του Καβάφη ηγείται ως – το πολύ – παρηγορητικό<sup>236</sup>.

Βέβαια η «Ιθάκη» είναι ποίημα βαθιά συγκινητικό και έχει αποκτήσει τη διάσταση ενός «πυτσ» της δυτικής ταυτότητας, όπως μαρτυρούν όχι μόνο η επιρροή που άσκησε στους νεώτερους Έλληνες και ξένους ποιητές (μεταξύ τους ο J. L. Borges και ο J. Brodskij, όπως προκύπτει από το ευρετήριο που εκδόθηκε από τον Νάσο Βαγενά)<sup>237</sup>, αλλά και η επιτυχία του στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου διαβάστηκε δημόσια στην κηδεία της Jacqueline Kennedy Ονάση το 1994. Πρέπει όμως να τονίσουμε ότι ο Καβάφης έφτασε σ' αυτό το ποιητικό αποτέλεσμα μέσω μιας δραματικής παρέκκλισης από τη γραμμή Ντάντε - Τέννυσον, παρατωνάς δηλαδή την πρόθεση να προβάλει τον Οδυσσέα σε τόπο άγνωστο, είτε τον «κόσμο χωρίς ανθρώπους» («mondo senza gente»: *Inferno* 26, 117) είτε τις Νήσους των Μακάρων. Ο Οδυσσέας της καβαφικής «Ιθάκης» δεν προχωράει περαιτέρω, και περιθάλπει την καρδιά του στο τέλος της κατανόησης και της αποδοχής του ρυθμού της ανθρώπινης ζωής.

## 2.

Μήπως αυτή η στροφή σημαίνει ότι η ποιητική του 20ού αιώνα δεν μπορούσε πια να βαστάξει το βάρος μιας σοβαρής «συνέχειας» των Ομηρικών επών; Στο ίδιο συμπέρασμα θα οδηγούντες η συμβουλή που έδωσε ο Ezra Pound στον T. S. Eliot το 1922, δηλαδή να σβήσει από το τέταρτο μέρος της *Έρημης Χώρας* 82 στίχους που περιείχαν μια σύγχρονη εκδοχή του ταξιδιού του Οδυσσέα (με τον τρόπο του Ντάντε και του Τέννυσον, αλλά τοποθετημένη κάπου στο Βόρειο Ατλαντικό πέλαγος). Οφείλεται σ' αυτή

<sup>234</sup> "Στον Οδυσσέα", στο *Αλάξεντοι στίχοι*: βλ. Σ. Τσίρκα, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Αθήνα 1983, σσ. 433-435.

<sup>235</sup> Βλ. Σαββίδη, *Μικρά καβαφικά*, σσ. 189-191 (με άλλες παραπομπές).

<sup>236</sup> Ch. Simic, *Some Sort of a Solution*, «London Review of Books» 30/6, 20.3.2008, σσ. 32-34 <<http://www.lrb.co.uk/v30/n06/charles-simic/some-sort-of-a-solution>>: «its tone is that of someone accepting his fate rather than rebelling».

<sup>237</sup> Ν. Βαγενάς (εκδ.), *Συνομιλώντας με τον Καβάφη. Ανθολογία ζένων καβαφογενών ποιημάτων*, Θεσσαλονίκη, 2000.

την κριτική του Pound το ότι το κομμάτι αυτό, που τιτλοφορείται *Death by Water*, παραμένει μέχρι σήμερα το πιο σύντομο της Έρημης Χώρας.<sup>238</sup>

Και όμως η καλύτερη απόδειξη πως μια συνέχεια του Ομήρου κάθε άλλο ήταν παρά αδύνατη ήρθε το 1938 πάλι από έναν Έλληνα ποιητή, τον Νίκο τον Καζαντζάκη. Δεν μπορώ να προσφέρω εδώ περιληψη ή εξαντλητική περιγραφή του έργου που σκόπευε να γίνει το μακρύτερο επικό ποίημα της ιστορίας με 33.333 στίχους<sup>239</sup>. Η Οδύσσεια του Καζαντζάκη, όπως το ομολόγησε ο ίδιος ο ποιητής, δεν έχει καμία άμεση σχέση με τον Όμηρο, μολονότι παρουσιάζεται ως sequel το ιδεολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο έχει έναν εντελώς καινούργιο χαρακτήρα. Με δύο λόγια: ο πρωταγωνιστής, μετά από την επιστροφή του στην Ιθάκη και τη μνηστηροφονία, καταπνίγεται μία λαϊκή επανάσταση των πολιτών, αλλά νιώθει μέσα του μία ουσιαστική διαφορά από το περιβάλλον του νησακίου, από τη γυναίκα και την οικογένεια του· το κίνητρο μίας Ταντάλειας και Δαντικής ανυπομονησίας τον σπρώχνει να αφήσει το βασίλειο στον γιο του τον Τηλέμαχο, ο οποίος στο μεταξύ έχει παντρευτεί τη Ναυσικά. Όταν μιλάμε για «δαντική» ανυπομονησία, πρέπει να θυμηθούμε ότι ο Καζαντζάκης είχε μεταφράσει τη Θεία Κωμωδία στα Ελληνικά.

Ο Οδυσσέας λοιπόν φεύγει για τη Σπάρτη και φτάνει στα ανάκτορα του Μενελάου, απ' όπου ξαναφεύγει απάγοντας μαζί του την Ελένη. Προχωράει προς το νότο, προς την Κρήτη (όπου συμμετέχει στην προλεταριακή επανάσταση εναντίον της μοναρχίας του Ιδομενέα) και προς την Αίγυπτο, μία χώρα που ο Ομηρικός του αντίστοιχος δεν είχε επισκεφτεί ποτέ του. Άλλη η Αίγυπτος δεν ήταν μόνο η έδρα ενός παμπάλαιου πολιτισμού, που ανακαλείται στη μνήμη λ. χ. από την Ελένη στην τέταρτη ραψωδία της Ομηρικής Οδύσσειας· ήταν επίσης, πολύ ενδεικτικά, ένας από τους σταθμούς της περιπέτειας του καβαφικού ήρωα στο «Ιθάκη»: «Σε πόλεις Αιγυπτιακές πολλές να πας, / να μάθεις και να μάθεις απ' τους σπουδασμένους» (22- 23)<sup>240</sup>. Ο Οδυσσέας του Καζαντζάκη ερμηνεύει αυτή την παραίνεση κυριολεκτικά: μιλάει με έναν φαραώ στο όνειρο, προσπαθεί μάταια να εκθρονίσει έναν άλλο φαραώ στην Ηλιούπολη, αρχίζει μίαν εφταήμερη συζήτηση με τον ίδιο τον Θεό, και τέλος χτίζει μία καινούρια, ιδανική πολιτεία στις πηγές του Νείλου. Μετά το χαλασμό αυτής της πόλης από έναν σεισμό (όσοι θυμούνται τον Ζορμπά θα αντιληφθούν αμέσως τις αναλογίες), ο Οδυσσέας γίνεται ασκητής στην έρημο και συνεχίζει την πλάνη του προς το νότο, βρίσκοντας στο δρόμο μια προειδόνιση του Βούδα, μια ξακουστή πόρνη, έναν άλλον ασκητή, έναν ποιητή, έναν σωσία του Δον Κιχώτη, έναν ηδονιστή πνιγόμενον στο σκεπτικισμό και έναν μαύρο ψαρά που προφρεύει σαν τον Ιησού.

Όλο αυτό το ταξίδι, όλη αυτή η εντυπωσιακή εμπειρία δεν παρουσιάζεται καθόλου από τον Καζαντζάκη ως παρηγορητική συσσώρευση χρήσιμης γνώσης, που να

<sup>238</sup> Βλ. λ. χ. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, Rimbaud to Cage, Princeton, 1981.

<sup>239</sup> Η καλύτερη εισαγωγή παραμένει W. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford 1968, σσ. 225-240.

Βλ. λ. χ. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, Rimbaud to Cage, Princeton, 1981. Βλ. επίσης P. Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, Ηράκλειο, 2001, σσ. 260-302 και P. Bien, *Προσεγγίσεις της καζαντζακικής Οδύσσειας*, στο *Oktώ κεφάλαια για τον Níκο Καζαντζάκη*, Ηράκλειο, 2007, σσ. 35-56.

<sup>240</sup> Η Αίγυπτος είναι επίσης το σκηνικό των τελευταίων πλανών του Οδυσσέα στο μυθιστόρημα *H epithymia του κόσμου* (*The world's desire*) των Andrew Lang και Rider Haggard (1890) που σε κάποιες λεπτομέρειες (κυρίως το κυνήγι της Ελένης) αποτελεί έναν πρόδρομο του καζαντζακικού έπους: βλ. Stanford, *Ulysses Theme*, όπ. αν., σ. 228.

συμπληρώσει τα πνευματικά κενά του σημερινού ανθρώπου. Η ιδέα που ο Οδυσσέας ενσαρκώνει εναντίον όλων των συνομιλητών και αντιπάλων του είναι μία συγχώνευση από Στωϊκά και Νιτσεϊκά ιδανικά, η οποία προέρχεται από τον ενθουσιασμό για τη ζωή ως τέτοια και για όλες τις σημασίες και αποχρώσεις της ζωής: έτσι δικαιολογούνται στο επίπεδο της ουσίας οι διάφορες μορφές του ήρωα: ο εραστής της Ελένης, ο χτίστης πόλεων, ο ευσεβής άνθρωπος, ο καλλιτέχνης, ο στρατιώτης, ο ιδεαλιστής που παλεύει για τη δίκη κτλ. Σ' αυτό το πλαίσιο, δεν επιτρέπεται κανένας σύνδεσμος με ανώτερες αυθεντίες ή με θρησκευτικές αρχές, αφού ο Θεός είναι απλώς μία φλόγα που καίει μέσα στον άνθρωπο, ένα βέλος που κινείται συνεχώς προς τα άνω.

Ακόμη και τα καταστροφικά γεγονότα θεωρούνται ως ευκαιρίες για καινούριες εκκινήσεις και καινούριες εμπειρίες, ως σημεία στα οποία να στηριχτεί η πίστη σε υψηλότερες και καλύτερες αξίες: προπάντων η πάλη του Οδυσσέα κατά των τεράτων και των κινδύνων είναι μεταφορά της εσωτερικής πάλης του ανθρώπου με τα δικά του όρια και φόβους, της πάλης για την αληθινή, απόλυτη ελευθερία. Ο Καζαντζάκης περιγράφει τον εαυτό του ως έναν ναύτη του Οδυσσέα, αλλά όχι του Οδυσσέα που επιστρέφει στην Ιθάκη, αλλά του άλλου, εκείνου που επιστρέφει, σκοτώνει τους εχθρούς του, βαριέται στην πατρίδα του και πάλι βγαίνει στη θάλασσα<sup>241</sup>. Έτσι λοιπόν ο Κρητικός ποιητής δέχεται στο έργο του μερικά στοιχεία που βρίσκονταν κιόλας στον Καβάφη (προπάντων τη θετική εικόνα του ταξίδιού ως ενός αγαθού *an sich*), όμως εμπλουτίζει την ιστορία με μία πολύ ευρύτερη φιλοσοφική διάσταση και προοιωνίζει τη μελλοντική κατεύθυνση του Δυτικού πολιτισμού.

Να συνεχίσει την Οδύσσεια σημαίνει για τον Καζαντζάκη να δημιουργήσει μία ενημερωμένη εγκυλοπαίδεια – σχεδόν με την έννοια του Havelock<sup>242</sup> – όλων των πραγματικοτήτων και όλων των ιδεών, όλων των τάσεων του *développement créateur*, της δημιουργικής εξέλιξης (με την έννοια του Bergson). Γι' αυτό δεν είναι σωστό να ψάξει κανείς για αναχρονισμούς στο έπος αυτό, αφού ο συνγραφέας θέλει μάλλον να εισαγάγει μία *suntka* όλων των θρησκειών και φιλοσοφιών, η οποία είναι από τη φύση έξω από το χρόνο. Να συνεχίσει την Οδύσσεια (δήλ. ένα έργο που είναι κιόλας η συνέχεια ενός άλλου έπους, της *Πιλάδος*) σημαίνει για τον ποιητή να παρακολουθήσει την ιστορία του ήρωα ως το θάνατό του· και ο θάνατος του Οδυσσέα κιόλας ο αρχαίος μυθογράφος Απολλόδωρος (1ος αι. μ. Χ.) τον είχε καθορίσει ως βασικό χρονολογικό όριο της Ελληνικής μυθολογίας, τελειώνοντας τη *Bιβλιοθήκη* του ακριβώς με αυτό το επεισόδιο («γηραιόν τελευτήσαι»).

Στο έπος του Καζαντζάκη ο Θάνατος προσωποποιείται και εμφανίζεται μερικές φορές, παιζόντας εναλλακτικά το ρόλο μιας δεύτερης Αθήνας και ενός δεύτερου Οδυσσέα μέχρι την τελευταία ραψωδία, όπου ο ήρωας χάνει τη ζωή μέσα στο Ανταρκτικό πάγο. Ο πράγματι απειλητικός και ουσιαστικός θάνατος είναι όμως αλλού, βρίσκεται στις αναμνήσεις του πρωταγωνιστή: είναι η αθανασία που του πρόσεφερε η Καλυψώ, η κτηνώδης φυσιογνωμία που του είχε χαρίσει η Κίρκη, η μονότονη καθημερινή ζωή που ονειρεύεται η Ναυσικά. Ο πραγματικός θάνατος μπορεί να καταπολεμηθεί από τους ανθρώπους αν αποδειχτούν έτοιμοι να παλέψουν με τη μοίρα, να καταπατήσουν τον φόβο και την ελπίδα, να πραγματοποιήσουν την επιθυμία τους για ελευθερία αφομοιώνοντας παλιά και νέα ιδανικά, δυτικές και ανατολικές φιλοσοφίες, την

<sup>241</sup> Αυτά είναι λόγια του Καζαντζάκη στο *Toda Raba* (τα αναφέρει ο Stanford, *Ulysses Theme*, όπ. αν., σ. 277, σήμ. 18· βλ. και Lavagnini, *La "Seconda Odissea"*, όπ. αν., σ. 429).

<sup>242</sup> Βλ. E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., 1963.

πράξη και τη θεωρία, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο. Ο άνθρωπος νικάει τη Φύση και το Θάνατο μόνο αν κοιτάζει κατάματα και με τόλμη τη δύναμη τους και το βυθό τους.

Αν μου επιτρέπεται μια λογοτεχνική σύγκριση, το ταξίδι του Οδυσσέα στον Καζαντζάκη ηχεί σαν απάντηση στο κυνήγι της γαλήνης που οδηγεί τον Ισλανδό προς το Νότο σε ένα από τα *Mikrά Hθικά (Operette morali)* του Giacomo Leopardi: ο Διάλογος ενός Ισλανδού με τη Φύση (1824) στην προπατορική Αφρική και ο κατοπινός θάνατος του Ισλανδού συμβολίζουν τον πεσμισμό του Λεοπάρντι και την πικρή του απογοήτευση απέναντι από το αναπόφευκτο του κακού και της δυστυχίας στον κόσμο. Σωστά αυτός ο διάλογος θεωρείται από τους κριτικούς ως ο πυρήνας της «διαμαρτυρίας» του Λεοπάρντι εναντίον του παραλογισμού του κόσμου, της λύπης που συνοδεύει κάθε ζώο *from the cradle to the grave*, της αμηχανίας του ανθρώπου (έστω και του καλού ανθρώπου) απέναντι από την εχθρότητα του σύμπαντος<sup>243</sup>. Η πορεία του Καζαντζάκη (βουδιστική, νιχηλιστική, ή αν προτιμάτε Κρητική) χρειαζόταν για ένα τέτοιο ταξίδι προς το νότο το συγκεκριμένο πρόσωπο του δαντικού, φυγόκεντρου Οδυσσέα, αλλά αυτό το πρότυπο έπρεπε να διασκευαστεί και να αποκτήσει μια δική του φιλοσοφική διάσταση, να γίνει δηλαδή ένα παράδειγμα για τη σύγχρονη ανθρωπότητα, με τη δύναμη για ελευθερία να αντικαθιστά τη δύναμη για γνώση.

### 3.

Ο Γιώργος Σεφέρης, ο πρώτος Έλληνας λογοτέχνης να κερδίσει το Βραβείο Νομπέλ το 1963, πίστευε ότι η Οδύσσεια του Καζαντζάκη δεν ήταν ποίηση, «τουλάχιστον όχι η ποίηση στην οποία εγώ πιστεύω»<sup>244</sup>. Θα μπορούσαμε ίσως να συμφωνήσουμε μ' αυτή την άποψη, αν λάβουμε υπόψη ότι η Οδύσσεια *de facto* σημάδεψε το τέλος της ποιητικής δημιουργίας του Κρητικού συγγραφέα, που μετά από το '38 δεν έγραψε παρά μυθιστορήματα και δοκίμια, είτε γιατί θεωρούσε το έπος σαν λογοτεχνικό αποκορύφωμα είτε γιατί δεν μπορούσε να επεξεργαστεί περαιτέρω το ύφος του. Πάντως, ο ίδιος ο Σεφέρης κατά τη δεκαετία του τριάντα προσέφερε μίαν αρκετά διαφορετική εικόνα του προσώπου του Οδυσσέα.

Το ποίημα «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο», που παραπέμπει ρητά στο σονέτο *Heureux qui comme Ulysse* του Γάλλου ποιητή Joachim Du Bellay, σκηνοθετεί έναν γιγάντιο Οδυσσέα, που δεν οδηγεί (όπως συμβαίνει στο Γαλλικό πρωτότυπο και λ. χ. στην ομώνυμη μελοποιημένη παραλλαγή του Georges Brassens) στο εγκώμιο των μικρών πατρίδων, αλλά γίνεται το πρώτο σκαλί μίας διπλής υπαρξιακής μελέτης.

Στους πρώτους στίχους (1-6) ξεχωρίζει η σημασία της αγάπης, που αποτελεί ένα ακριβές αν και ασυνείδητο *contrarium* στην καρδία του Οδυσσέα «κενή αγάπη» που χαρακτηρίζει, όπως ειδαμε, την τότε άγνωστη *Δεύτερα Οδύσσεια* του Καβάφη: «Ευτυχισμένος αν στο ξεκίνημα ένιωθε γερή την αρματωσία μίας αγαπής, απλωμένη μέσα στο κορμί του, σαν τίς φλέβες όπου βουύζει το αίμα». Στο δεύτερο μέρος (στ. 724), τα φαντάσματα της Τροίας, τα τέρατα του ταξιδιού, το αίσθημα της ουσιαστικής μοναξίας όταν κάθεσαι στο τιμόνι με τα πανιά φουσκωμένα από την ανάμνηση, και προπάντων η μνήμη των απολεσθέντων συντρόφων όλα αυτά τα στοιχεία προκαλούν

<sup>243</sup> W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, 1973. Id., *Lettura delle Operette morali*, Genova 1987, σσ. 50-63.

<sup>244</sup> E. Keeley, *Modern Greek Poetry, Voice and Myth*, Princeton 1983, σ. 206.

στον ήρωα – έναν *alter ego* του ποιητή – την ανάγκη να μιλάει με τους πεθαμένους, αφού οι ζωντανοί δεν είναι πια σε θέση να δώσουν ικανοποιητικές απαντήσεις στα ουσιαστικά ερωτηματικά που θέτει. Αυτός ο Οδυσσέας δεν είναι φιλοσοφικό σκιάχτρο, δεν είναι υπεράνθρωπος, είναι ένα μοντέρνο, ψυχολογικά πολύ επεξεργασμένο ποιητικό πρόσωπο: η φωνή του είναι ήρεμη και αργή, η σοφία του δεν παρουσιάζεται σαν μαγικό αντίδοτο εναντίον της λύπης, αλλά σαν το πρώτο βήμα για μίαν εντελώς ανθρώπινη – και λυπητερή – αυτογνωσία.

Οι κριτικοί διαπιστώνουν συχνά ότι η ποίηση του Σεφέρη αγαπάει περισσότερο τις ατμόσφαιρες παρά την αφήγηση ιστοριών ή την ανάλυση μίας συγκεκριμένης ψυχολογίας, λιγότερο τις παρομοιώσεις από τις μεταφορές. Αν αυτό είναι σωστό, τότε τα θεμέλια που ρίχτηκαν σ' αυτό το ποίημα θα εξελιχτούν σε μίαν εντυπωσιακή αρχιτεκτονική με το αριστούργημα του Σεφέρη, τη συλλογή *Μυθιστόρημα*, που δημοσιεύτηκε το 1935. Αυτός ο κύκλος 24 ποιητικών ενοτήτων (διαφορετικού μήκους και περιεχομένου) λειτουργεί σαν μία «δεύτερη γραφή» της Οδύσσειας του Ομήρου, ωστόσο δεν σχεδιάστηκε ως ένα οργανικό συγκρότημα: μερικά κομμάτια δεν έχουν μυθολογικό πλαίσιο, ο Οδυσσέας δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ ως πρωταγωνιστής και διάφορες ιστορίες από διάφορους αρχαίους μύθους συγχωνεύονται και συνδέονται αναχρονιστικά μεταξύ τους και με το ιστορικό φόντο της σύγχρονης Ελλάδας. Δεν ακούμε τη φωνή μιας μεμονωμένης πρωικής προσωπικότητας, αλλά τη συμπυκνωμένη φωνή του Ελληνικού λαού, που από αιώνες ψάχνει για μια κοινή ταυτότητα και που τώρα υποφέρει κάτω από την ιστορική καταδίκη της Μικρασιατικής καταστροφής του 1922 (ο υποφέρει κάτω από την ιστορική καταδίκη της Σμύρνης). Στο *Μυθιστόρημα* η παραπομπή στη μυθολογία δεν έρχεται από έξω, αλλά επιβάλλεται αναπόδραστα από την επιστροφή του ποιητή στα ίδια τοπία και στην ίδια γλώσσα, τα οποία μεταμορφώνουν την προσωπική δυστυχία σε μια εθνική και αργότερα κοσμική τραγωδία της απώλειας και της απελπισίας<sup>245</sup>.

Το κομμάτι που επέλεξα, το τέταρτο μέρος του *Μυθιστορήματος*, μου φαίνεται πολύ ενδεικτικό: η μοίρα των Αργοναυτών εμφανίζεται εδώ δίπλα στο μύθο των Ατρειδών και βέβαια δίπλα στην Οδύσσεια, με ιδιαίτερη έμφαση (όπως κιόλας στον 20ο *Canto* του Έζρα Πάουντ) στους ανώνυμους συντρόφους που έχασαν τη ζωή τους για ένα ταξίδι και μια περιπέτεια που τελικά αποδείχτηκαν χωρίς λόγο, χωρίς στόχο, χωρίς Κολχίδα, χωρίς αληθινή Ιθάκη: αν τουλάχιστον ο γέγετης τους έχει αποκτήσει μέσω του ταξιδιού το κλέος και προπάντων μια μεγαλύτερη αυτογνωσία, το περιθώριο για να λάβουν οι σύντροφοι το οφειλόμενο «κλέος» είναι ανύπαρκτο.

Αυτό είναι σπουδαίο: στο *Μυθιστόρημα* η Ιθάκη δεν υπάρχει ούτε ως νησί ούτε ως ιδανικό, εξαιφανίζεται έστω και ως μακρινός προορισμός: δεν παραμένει τίποτε παρά σωματικός κόπος, κίνδυνος, αλληλεγγύη, φιλία, και οι ξερές και ανεμόδαρτες όχθες μιας καταδικασμένης Ελλάδας. Σ' αυτό το πλαίσιο η εικόνα του Ελπήνορα, εκείνου του

<sup>245</sup> Οι καλύτερες μελέτες για τα Οδυσσειακά ποιήματα του Σεφέρη (αν και κάπως διαφορετικά στην προσέγγιση τους στη «μυθική μέθοδο» του ποιητή) είναι του N. Baγενά, *O poeta e o herói*, Αθήνα, 1979, σσ. 122 και 146-155. Bl. επίσης Keeley, *Modern Greek Poetry*, σ. 53-85; Ricks, *The Shade of Homer*, σσ. 119-146. V. Rotolo, *Motivi odissiaci nella poesia di Seferis*, in Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo*, όπ. av, σ. 435-443; C. Stevanoni, *Ulisse (o nessuno) di Seferis* στο Babbi - Zardini (ed.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, σσ. 411-38; A. Leontis, *Topographies of Hellenism*, Ithaca-London, 1995, σσ. 146-158.

συντρόφου που απέθανε ηλίθια γλιστρώντας από τη στέγη του σπιτιού της Κίρκης, παίρνει μια κεντρική σημασία, όχι μόνο για τη μεταγενέστερη παραγωγή του Σεφέρη<sup>246</sup>, αλλά για μιαν ολόκληρη παράδοση της Νέας Ελληνικής ποίησης. Συγγραφείς σαν τον Γιάννη Ρίτσο και τον Τάκη Σινόπουλο, κοιτάζοντας πίσω σε μερικές από τις πιο βιαίες πολιτικές διαμάχες της Ελλάδας του 20ού αιώνα, θα μεταχειριστούν το μύθο του Ελπήνορα για να εκφράσουν το περίπλοκο θέμα της αλληλεγγύης ανάμεσα στους μη-ήρωες, ανάμεσα στους οποιους σδήποτε απλούς στρατιώτες (της τακτικής στρατιάς ή της ανταρσίας<sup>247</sup>).

Εν πάσῃ περιπτώσει, βλέπουμε ότι το 1935 (τρία χρόνια πριν δημοσιευτεί το ογκώδες έργο του Καζαντζάκη) ο Σεφέρης έχει κιόλας σβήσει την ηρωική διάσταση του Οδυσσέα και τη νοσταλγία του για την πατρίδα: αυτό που απομένει είναι μία αιματηρή αυτογνωσία και μια φούχτα σύντροφοι που μοιάζουν με νικημένους επιζώντες ενός άδοξου Τρωικού πολέμου. Η *Επιστροφή* από την εξορία του Σεφέρη (1938) θα κηρύξει έναν ακόμη βαθύτερο πεσιμισμό όσον αφορά την απογοήτευση του επιστρέφοντος και την πρόγνωση ενός άλλου, μελλοντικού πολέμου.

#### 4.

Σωστά λέει ο David Ricks πως η παρουσία του Ομήρου στη Νέα Ελληνική ποίηση μπόρεσε να επιζήσει της καταστροφής του 1922 μόνο γιατί ο Σεφέρης στάθηκε ικανός να την προσαρμόσει σε καινούργιες ιστορικές συνθήκες<sup>248</sup>. Δεν θα έπρεπε όμως να ξεχάσουμε πως το καβαφικό παράδειγμα ήταν ακόμα ζωντανό· η ίδια η αρχή του τέταρτου κομματιού του *Μυθιστορήματος*, ένα παράθεμα από τον Αλκιβιάδη τον Πρώτο του Πλάτωνα (133b-c), λέει κάτι σαν «τον ξένο και τον εχθρό τον είδαμε στον καθρέφτη», λόγια που θυμίζουν αμέσως το ιδεολογικό περιεχόμενο της «Ιθάκης». Η επιρροή του Καβάφη σημαδένει ποιητικά κείμενα από άλλους ποιητές (τον Λέοντα Κουκούλα, τον Αλέξανδρο Μάτσα κτλ.), αλλά προπάντων – εν μορφή αντιθέσεως – την «Ιθάκη» του Ντίνου Χριστιανόπουλου (1950-51)<sup>249</sup>. Αυτή η εκδοχή του μύθου περιέχει μια έμμεση κριτική στον Καβάφη σχετικά με τα ίδια θέματα που συζητήσαμε παραπάνω· η ανυπομονησία και η απογοήτευση για τη στενοκέφαλη και καταπιεστική Ιθάκη οδηγούν σ' ένα ταξίδι γεμάτο πληγές και καημούς, γεμάτο μοναξιά και εσωτερικές αντιφάσεις, κάτω από τη σκιά ενός παντοδύναμου εσωτερικού Ποσειδώνα. Ούτε το ταξίδι καθ' εαυτό ούτε η επιστροφή σ' έναν τόπο πολύ μισητό δεν μπορούν να συμβολίσουν μια παρηγορητική λύση· είναι το πολύ - λέει ο ποιητής - ημίμετρα. Ο Χριστιανόπουλος ευρύνει λοιπόν το χάσμα που είχε ανοίξει ο Καβάφης, βαθαίνοντας την υπαρξιακή σημασία των εσωτερικών ταξιδιών μέχρι να ανατρέψει το νόημα του αποτελέσματος τους.

Με τον Χριστιανόπουλο μπήκαμε πια στο πεδίο της μεταπολεμικής τύχης του Οδυσσέα, που αποτελεί ακόμη έναν σχεδόν μη χαρτογραφημένο τόπο. Όπως είναι γνωστό, ο υπερρεαλισμός είναι το πιο σπουδαίο λογοτεχνικό κίνημα του 20ου αιώνα στην Ελλάδα:

<sup>246</sup> Θα εμφανιστεί πάλι στο *Στράτη Θαλασσινό* ανάμεσα στους αγαπανθούς, το 1942, και προπάντων ως πρωταγωνιστής του *Ηδονικού Ελπήνορα*, στην Κίχλη του 1946.

<sup>247</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, Αθήνα, 1990<sup>2</sup>, N. Vaghenas, *Elpenore: l'anti-Ulisse nella letteratura moderna*, στο P. Boitani (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Ρώμη, 1998, σσ. 243-255.

<sup>248</sup> Ricks, *The Shade*, σ. 129.

<sup>249</sup> Στη συλλογή *Εποχή των ισχνών αγελάδων*, 1950-51.

ανάμεσα στους εκπροσώπους του, θα αναφέρω πολύ σύντομα τον Νίκο Εγγονόπουλο, που οι μεταφυσικές ζωγραφίές του είναι πιο ενδιαφέρουσες από το πεζό κείμενο για τον Οδυσσέα παιζοντας το ρόλο του μοιχού σε μια κινέζικη όπερα<sup>250</sup>. επίσης πολύ σύντομα θα αναφέρω τον Οδυσσέα Ελύτη, που η φαντασμαγορική του *Οδύσσεια*<sup>251</sup> δεν ανήκει ίσως στα καλύτερα του ποιήματα, σίγουρα όχι στα πιο σαφή. Το πιο πρωτότυπο και πειστικό υπερρεαλιστικό έργο για το θέμα μας είναι η *Επιστροφή* του Οδυσσέα του Ανδρέα Εμπειρίκου, του 1946 (και χαίρομαι ιδιαίτερα να αναφέρω τον Εμπειρίκο εδώ στη Ρουμανία)<sup>252</sup>. πρόκειται για μια μικρή χιουμοριστική νουβέλα που αφηγείται τις περιπέτειες του Daniel Carter, ενός μορμόνου της Salt Lake City, ο οποίος επιστρέφει στο σπίτι μετά από τρεις μέρες ψυχικής απομόνωσης και βρίσκει τις πέντε γυναίκες του στην αγκαλιά αρπακτικών μνηστήρων. Είναι κείμενο ελαφρύ, πολύ αστείο και καλά δραματοποιημένο· εφόσον ξέρω, έχουμε εδώ την πρώτη παροδική παραλλαγή του Οδυσσειακού μύθου σε Αμερικανικό έδαφος (και σε πεμπτουσιώδη Αμερικανικό πολιτισμό) πριν από την ταινία του Joel και Ethan Coen «*O brother, where art thou?*» (2000).

Υπάρχουν φυσικά και πολλοί υπαρξιακοί Οδυσσείς, σε κείμενα της Μελισσάνθης, του Γιώργου Θέμελη, και προπάντων της Κατερίνας Αγγελακή-Ρουκ, η οποία το 1977 αφιέρωσε μιαν ολόκληρη συλλογή στο παράπονο της Πηνελόπης για την απουσία του Οδυσσέα και τη δική της μοναξιά, νοσταλγία, σιωπή και ζήλεια: τα *Σκόρπια Χαρτιά* της Πηνελόπης μεταφέρουν το βάρος της μυθολογικής εστίασης στο πρόσωπο μιας πρωταγωνίστριας που αντιδράει σαν γυναίκα και όχι σαν ηρωίδα. Άλλα από τους υπαρξιακούς ποιητές προτιμώ ένα μικρό κείμενο του Αριστοτέλη Νικολαΐδη, το *Οδυσσέας πορευόμενος* (1960), που οι τελευταίοι του στίχοι μου φαίνονται ιδιαίτερα γόνιμοι και ειλικρινείς, εφόσον αντιμετωπίζουν το ζήτημα του «πού να πλέουμε», του «ποιο δρόμο να πάρουμε», μια και στον κόσμο μας τα πάντα φαίνονται όλο και λιγότερο αδύνατα, όλο και πιο εφικτά και προσβάσιμα, μια και δεν υπάρχει πια το περιθώριο για μια καινούργια Οδύσσεια με την κανονική έννοια της λέξεως – ένα ζήτημα που διαιωνίζει τις ανήσυχες ερωτήσεις του Leopardi και του Baudelaire<sup>253</sup>, αλλά αποτελεί πιο πρόσφατα και το ιδεολογικό υπόβαθρο του μεταμοντέρνου Βραζιλιανού Οδυσσέα, του μεγάλου αντήρωα που επενόησε ο Haroldo de Campos<sup>254</sup>.

Αν λάβουμε υπόψη αυτό το ζήτημα, δεν είναι τυχαίο ότι στο σύγχρονο πολιτισμό η Οδύσσεια συνδυάζεται συχνά με ταξίδια στο μόνο τόπο που δεν είναι ακόμα νορμάλ, δήλ. στο διάστημα· το 1963 μια μικρή συλλογή του Τάσου Λειβαδίτη με τον τίτλο *25η ραψωδία της Οδύσσειας* αποτελεί μάλλον το πρώτο πείραμα μιας τέτοιας μοντέρνας οικειοποίησης του μύθου, δύο μόνο χρόνια μετά την αριστεία του Jurij Gagarin. Μολονότι ο τίτλος δίνει την εντύπωση μιας ακόμη απόπειρας να συνεχίζει ο ποιητής το ομηρικό έπος, το κείμενο του Λειβαδίτη είναι κάτι αλλο, δηλαδή ένας μονόλογος στο

<sup>250</sup> Στο *Έλενσις*, 1948.

<sup>251</sup> Στο *Φωτόδεντρο*, 1971.

<sup>252</sup> Στο *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, 1960.

<sup>253</sup> Βλ. αντίστοιχα τα κείμενα *Ad Angelo Mai*, 1820 και *Le voyage*, 1857.

<sup>254</sup> Μιλάμε για τή συλλογή *Finismundo* (1996); βλ. T. M. Gadelman de Freitas, *Da Odisséia ao Finismundo: experiència e vivència em Homero e Haroldo de Campos*, «XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo 13-17.7.2008». M. C. Pincherle, *Una lettura di Finismundo: a última viagem*, *di Haroldo de Campos*, στο P. Boitani (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, όπ. αν., σσ. 347-59.

πρώτο ενικού, όπου ένας σύγχρονος Οδυσσέας θυμάται ορισμένες στιγμές της ζωής του, τα ταξίδια του, τα πάθη του. Το κέντρο βάρους της σύνθεσης αποτελείται από το ταξίδι του Οδυσσέα στο διάστημα, όπου ο πρωταγωνιστής αισθάνεται προφανώς ελεύθερος από όλους τους δεσμούς με τη γη, με το χρόνο και με το δικό του παρελθόν. Και όμως ανάμεσα στα ελάχιστα αντικείμενα που ο Οδυσσέας φέρνει μαζί του στο διάστημα βρίσκουμε το παλιό του αρκουδάκι, τον καημό όλων των γυναικών που αγάπησε και την παλιά βρύση στην οποία πηγαίνοβγαιναν τα δάχτυλα της μητέρας του.

Αυτά τα αντικείμενα, μαζί με την αμείλικτη ανάμνηση του ποιητή, του απαγόρευουν να χάσει οριστικά την επαφή με το κοσμικό του παρελθόν. Αυτή είναι λοιπόν – όλοι σας θα το έχετε σκεφτεί – μια σωστή Οδύσσεια στο διάστημα, με τα ίδια πολύχρωμα φλας που προβάλλονται στο τέλος της ταινίας του Stanley Kubrick· όμως το κείμενο του Λειβαδίτη είναι γεμάτο αναφορές σε πολέμους και οικογενειακούς δεσμούς και η βρύση της μητέρας του ποιητή παίζει ένα ακόμη κεντρικότερο ρόλο από το θάλαμο μπαρόκ που ο Bowman πεθαίνει. Μήπως το διάστημα είναι σήμερα η μοναδική Θουλή, το μόνο άλλοθι που μπορεί να τραβήξει έναν σύγχρονο Οδυσσέα και να τον σηκώσει ψηλά, πάνω από τη μονοτονία της καθημερινής ζωής και των καθημερινών ταξιδιών;

Ο εμφύλιος πόλεμος στην Ελλάδα τέλειωσε επίσημα το 1949, αλλά ο Λειβαδίτης – όπως πολλοί άλλοι διανοούμενοι και κομμουνιστές – κρατήθηκε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως σ' ένα νησί του Αιγαίου από το 1947 μέχρι το 1952. Ο Οδυσσέας του κομίζει στα δόντια ένα ψίχουλο του ψωμιού που είχε μοιράσει με τους άλλους φυλακισμένους σ' εκείνες τις δύνσκολες ημέρες που κάθε στιγμή μπορούσε να τους καταδικάσει όλους σε θάνατο<sup>255</sup>. Πιο γενικά, σε όλο το ποίημα αντηχεί μια επανειλημμένη προτροπή εις την αδελφοσύνη ανάμεσα στους ανθρώπους. Αυτή η πολιτική διάσταση του Οδυσσέα δεν είναι κανονική όσον αφορά την τύχη του ήρωα κατά τον 20ο αιώνα, με δυο σημαντικές εξαιρέσεις, δήλ. τη γερμανική λογοτεχνία, όπου το θέμα «*Odysseus im Exil*» απαντάει συχνά<sup>256</sup>, και τον Ιταλό συγγραφέα Primo Levi, που χρησιμοποίησε τον Οδυσσέα σαν στοιχείο συνεχούς αναφοράς για να περιγράψει τη δική του περιπέτεια στα λάγκερ του ναζισμού<sup>257</sup>.

Όμως στην Ελλάδα η περίπτωση του Λειβαδίτη δεν είναι καθόλου απομονωμένη· ένας πολιτικός Οδυσσέας κρύβεται κάτω από μερικά μακρύτερα ποιήματα του Τάκη Σινόπουλου, αλλά κυρίως αποτελεί το νοηματικό πυρήνα μιας συλλογής του Δημήτρη Χριστοδούλου, *Οδύσσεας στην πλατεία*, του 1974. Γραμμένη μετά από την επιστροφή του ποιητή από το Παρίσι, όπου είχε μείνει κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, αυτή η σύνθεση ταυτίζει αμέσως τον Κύκλωπα με το στυγερό σύνθημα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», δήλ. με το ιδεολογικό *Leit-motiv* της Χούντας.

Ο Χριστοδούλου ταυτίζει επίσης την Ιθάκη με τη δική του πατρίδα την Αθήνα και το ταξίδι του Οδυσσέα γίνεται έτσι ένα ταξίδι μέσα από τις πρόσφατες τραγωδίες του εμφύλιου πολέμου και των φοιτητικών εξεγέρσεων κατά των συνταγματαρχών. Ο μύθος

<sup>255</sup> Η αναφορά στο επεισόδιο των Πολυφήμου είναι σαφής, και το ίδιο μοτίβο επανέρχεται σε παρόμοια μορφή στα *Hieropläne* του V. Klemperer, *Ich will Zeugnis...* Tagebücher 1942-45, Βερολίνο, 2006, στις 8.10.34, 1.9.42 και 2.3.43.

<sup>256</sup> G. E. Grimm, *Odysseus im Exil. Irrfahrt als Motiv im Werk deutscher Exillautoren (1933-1950)*, στο W. Erhart - S. Nieberle (hrsg.), *Odysseen 2001*, Μόναχο, 2003, σσ. 102-118. Βλ. επισής J. P. Strelka, *Des Odysseus Nachfahren. Österreichische Exilliteratur seit 1938*, Τυβίγηγη, 1999.

<sup>257</sup> Βλ. F. Rastier, *Ulisse ad Auschwitz*, Napoli, 2009, σσ. 27-39, P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna 1992, σσ. 183-89.

γίνεται το πλαίσιο για τη λυπητερή μνήμη των πεθαμένων, εκείνων των σκιών που όλοι και κολυμπούν κάτω από τα πεζοδρόμια και την άσφαλτο των οδών της ελληνικής πρωτεύουσας. Το πιο εντυπωσιακό στους βραχείς και σπασμένους στίχους του Χριστοδούλου είναι ίσως η τοπογραφική του ακρίβεια, η πρόθεσή του να (ανα)καλέσει κάθε οδό με το όνομά της, με ιδιαίτερη προσοχή για την περιοχή του Εθνικού Μουσείου και του Πολυτεχνείου, δήλ. για την καρδιά της φοιτητικής αντίστασης κατά της Χούντας και το θέατρο των τραγικών επεισοδίων του 17 Νοεμβρίου 1973.

Σ' αυτή τη γειτονιά ο Οδυσσέας περπατάει, περνώντας από οδούς που φέρνουν σπουδαία ονόματα όπως «Μπουμπουλίνας» (ή πιο σημαντική ηρωίδα της επανάστασης του 1821), «Ελπίδος» (μια συνειδητή παραμόρφωση της οδού «Ευελπίδων») και, βέβαια, «Ιθάκη». Η τραγική ειρωνεία του μύθου γίνεται εδώ ένα κίνητρο για την εξέλιξη μιας σύγχρονης ηθικής συνειδησης, με τον ίδιον περίποτρο που συναντάμε ακριβώς τα ίδια χρόνια στον πορτογαλικό Οδυσσέα του Manoel Alegre (άλλη δικτατορία, άλλη πάλη, άλλη Ιθάκη που πρέπει να σωθεί<sup>258</sup>).

Δεκατρία χρόνια αργότερα από τα επεισόδια του Πολυτεχνείου, το 1986 δηλαδή, διαδραματίζεται ανάμεσα στη δική μου πατρίδα και τη δική σας, ανάμεσα στην Ιταλία και το Βουκουρέστι, το ταξίδι που αποτελεί, εφόσον ξέρω, την πρώτη φιλόδοξη λογοτεχνική απόδοση του μύθου του Οδυσσέα στον 21ο αιώνα· εννοώ το μυθιστόρημα *H Sunanțηση* της Gabriela Adamesteanu<sup>259</sup>. Αναφέρω εδώ αντό το έργο, που δεν είναι ποιητικό, όχι μόνο γιατί παρουσιάζει και άλλον Οδυσσέα βουτηγμένο μες στη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα, αλλά προπάντων γιατί δίνει μια σαφέστατη εικόνα ενός ταξιδιού που αποκτάει επική διάσταση χάρη στην τραγωδία της ιστορίας, χάρη δηλαδή στις δυσκολίες, στους φραγμούς, στους παραλογισμούς που σημάδεψαν μέχρι πρόσφατα τη «χώρα που ήταν δικιά μας και δεν είναι πια κανενός» (όπως λέει ο Cioran). Οδύσσεια υπάρχει, μας υποβάλλει η Adamesteanu, μόνο αν υπάρχουν ένας ήρωας και μια ιστορική (όχι μόνο προσωπική) καταστροφή· Οδύσσεια υπάρχει – το λέει ο Mircea Eliade στην επιγραφή του βιβλίου – αν ο εξόριστος, ο ταξιδεύων καταλαβαίνει την απώτερη σημασία της πλάνης του, αν θεωρεί την πλάνη σαν μια σειρά δοκιμασιών και εμποδίων στην τελετουργική πορεία για τη χαμένη εστία· Οδύσσεια υπάρχει, λέει ο Eliade, αν δει κονείς στις καθημερινές ταλαιπωρίες και καταθλίψεις σημάδια, λανθάνουσες σημασίες, σύμβολα. Το ξέρουν καλά, νομίζω, και οι Ρουμάνοι Οδυσσείς που ακόμη και σήμερα μεταναστεύουν στη χώρα μου, και συχνά αντιμετωπίζουν τη δυσπιστία ή την τόσο ηλίθια ξενοφοβία των συμπατριωτών μου· τιμή σε όλους τους.

Τελειώνω. Χαμένη ταυτότητα, χαμένοι σύντροφοι, ένα ατέλειωτο και λυπηρό ταξίδι, ένας αμοιβαίος δεσμός μνήμης ανάμεσα σε ζωντανούς και πεθαμένους· γύρω από αυτά τα θέματα περιστρέφονται οι περισσότερες νεοελληνικές εκδοχές του Οδυσσέα από τον Καβάφη μέχρι τις ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου<sup>260</sup>. Μετά από τον Καβάφη και τον Καζαντζάκη, σιγά-σιγά χάνεται ο ενθουσιασμός για τη δυνατότητα μιας

<sup>258</sup> Αναφέρομαι ιδιαίτερα στο *O canto e as armas*, 1967 (βλ. *Os dois sonetos do amor de Ulisses*) και στο *Un barco para Itaca*, 1971. Βλ. P. Mildonian, *Ulisso e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea* στο Babbi-Zardini (ed.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, σσ. 439-468.

<sup>259</sup> G. Adamesteanu, *Intâlnirea*, București, 2008 (διαβάζω την ιταλική μετάφραση από τον Roberto Merlo, G. A., *L'incontro*, Roma, 2010).

<sup>260</sup> Σκέφτομαι ιδιαίτερα για *To βλέμμα των Οδύσσεων* (1995), αλλά ο Οδυσσέας είναι παντού στον Αγγέλοπουλο.

απόλυτης γνώσης, χάνεται η πίστη στον Οδυσσέα σαν καινούργιο φιλοσοφικό πρότυπο του δυτικού ανθρώπου, χάνεται το σύμβολο της πολιτικής ουτοπίας (με την έννοια του Ernst Bloch), χάνεται η πεποίθηση ότι μια Ιθάκη υπάρχει κάπου ή θα βρεθεί μια μέρα. Και όταν το Μάιο 2009 ο πρωθυπουργός Γιώργος Α. Παπανδρέου ανακοίνωσε ότι η Ελλάδα έπρεπε να αντιμετωπίσει με θάρρος μια «δεύτερη Οδύσσεια» κάτω από την πίεση της οικονομικής κρίσης, δεν είχε στο μυαλό του καμία από εκείνες τις ποικιλες συνέχειες του ομηρικού έπους που είδαμε παραπάνω, αλλά αναφέρθηκε απλώς στην απειλή μιας επικίνδυνης περιπέτειας, στην αρχή μιας τραγωδίας.

Στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου δεν βρίσκουμε παρά δευτερεύοντα επεισόδια και πρόσωπα της ομηρικής ύλης (λ. χ. τον Ελπίνορα, τον Ευρύλοχο) προφανώς ο Ρίτσος, όπως και η άλλη Ελληνομανής συγγραφέας η Marguerite Yourcenar, δεν γοητεύτηκε ιδιαιτέρως από τον Οδυσσέα, που εμφανίζεται μόνο περαστικά (και μάλιστα ως πονηρός μοιχός) στο θαυμάσιο μονόλιγο της Ελένης στην *Tétraptych Diástasis*<sup>261</sup>. Όμως ο Ρίτσος μάς έδωσε μια σύντομη θεωρία της λαγοτεχνικής *reception*, στους πρώτους τέσσερις στίχους της *Επανάληψης* που τιτλοφορείται «Ο Τάλως»:

Ἐπαναλήψεις – λέει, – ἐπαναλήψεις δίχως τέλος: – τί κούραση θέ μου· όλη η αλλαγή στις αποχρώσεις μόνον – Ιάσων, Οδυσσέας, Κολχίδα, Τροία, Μινώταυρος, Τάλως, – και σ' αυτές ακριβώς τις αποχρώσεις όλη η απάτη και μαζί η ομορφιά – δικό μας έργο<sup>262</sup>.

Αποχρώσεις, λοιπόν: η πιο πρόσφατη νεοελληνική απόχρωση του Οδυσσέα είναι θλιβερή: θα σχόλιαζε ο μεγάλος καραϊβικός Ομηριστής, το βραβείο Νομπελ Derek Walcott: «The classics can console. But not enough»<sup>263</sup>.

## IPOSTAZE ALE LUI ODISEU ÎN POEZIA NEOGREACĂ

FILIPPOMARIA PONTANI

Filippomaria Pontani (Castelfranco Veneto, 1976) este, din 2006, conferențiar la Universitatea *Ca Foscari* din Veneția, unde predă cursuri de filologie clasică. Interesele sale științifice acoperă diacronic literatura greacă de la Homer până în secolul XXI. A redactat o monografie dedicată tradiției exegeticice a Odiseei, a editat diverse texte grecești (sholiile homerice, problemele homerice ale lui Heraclit, epigramele în greacă veche ale lui Angelo Poliziano, opere ale unor poeți eleni din secolul XX) și a publicat multe zeci de studii în reviste și volume. A fost invitat să susțină conferințe la numeroase universități italienești și străine (Roma, Padova, Torino, Napoli, Cambridge, Oslo, Upsala, Salamanca, Atena, Tbilisi, New York etc.) și a fost răsplătit cu multe premii și distincții, în special în Italia.

Stimați colegi, doamnelor și domnilor,

Este o mare onoare pentru mine să vorbesc la glorioasa Universitate bucureșteană și, ca atare, îi mulțumesc călduros prietenului meu Tudor Dinu, care mi-a oferit această ocazie. Voi vorbi în această seară despre câteva ipostaze ale lui Odiseu în poezia neoelenă, dar începând de departe.

Din căte își amintește un prieten al lui James Joyce din perioada Primului Război Mondial, marele scriitor irlandez credea că „cea mai bună introducere în spiritul Greciei antice o constituie neogreaca”<sup>264</sup>. Această observație inițială s-ar potrvi oricărei conferințe despre soarta neogreceană a literaturii antice. Oricum și dincolo de autoritatea lui Joyce (care avea, să spunem, o legătură directă cu Homer), cazul lui Odiseu este deosebit de interesant din cel puțin două motive.

Pe de o parte, Odiseu – poate cel mai uman dintre eroii mitologiei antice, cel care într-un celebru vers de Seferis șușotește „cuvinte în limba noastră aşa cum o vorbeau acum trei mii de ani”<sup>265</sup> – este probabil cel mai important personaj în ceea ce privește receptarea antichității de către Elenismul modern. Pe de altă parte, Odiseu își împarte leagănul cu însăși literatura neoelenă care s-a născut (sau mai degrabă a renăscut sau s-a trezit la viață) în insulele Ionice la începutul secolului XIX. Mă voi ocupa aşadar de opere literare din ultimele două veacuri și vă previn de pe acum că aceia care sunt de acord cu distinsul elenist elvețian Joachim Latacz că aceste secole „nu oferă nimic notabil din punct de vedere poetic”<sup>266</sup>, vor găsi prezenta conferință foarte plăcitoasă.

<sup>261</sup> Bλ. D. Ricks, *Πίτσος - Όμηρος: ένας ποιητικός διάλογος*, «Δωδώνη» 22, 1993, σσ. 49-65.

<sup>262</sup> Πέτρες, *Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (1972).

<sup>263</sup> D. Walcott, *Sea Grapes*, 1976.

<sup>264</sup> F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington (Indiana), 1960, p. 170.

<sup>265</sup> Πανο σ'εναν στιχο (Pe un vers), (1931), vs. 9.

<sup>266</sup> J. Latacz, *Achilleus, Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart-Leipzig 1997, p. 15 («bieten dichterisch nichts Ueberragendes»).

1.

Poate că va părea puțin ciudat faptul că voi începe abordarea temei, vorbind despre un poet italian, dar acest lucru este necesar. Ugo Foscolo, unul dintre corifeii romanticismului italian, s-a născut în Zakynthos în 1778 și într-un faimos sonet dedicat insulei sale natale (*A Zaccinto*, 1802-1803) se referă la Odiseu, care, conform tradiției homerice, s-a întors în patria sa stânoasă, învecinata Itacă, "bello di fama e di sventura"<sup>267</sup>. Foscolo, care a fost și un excepțional traducător al lui Homer, își alege eroul pentru a sublinia cât de diferită a fost propria sa soartă. Paralelismul cu eroul din Itaca se dovedește de la început neîntemeiat, deoarece literatul italian, încununat și el cu gloria talentului poetic și cu nenorocirile ce l-au lovit, și-a petrecut în străinătate întreaga viață (inclusiv ultimii ani, în care a locuit la Londra), fără să reușească vreodată să se întoarcă în patrie.

Am început cu un italian, întrucât, în general, moștenirea homerică nu joacă un rol central în opera poetilor naționali ai Greciei moderne, Dionysios Solomos și Andreas Kalvos, amândoi compatrioți ai lui Foscolo (Kalvos a lucrat pentru o anumită perioadă chiar ca secretar al lui Foscolo). Formele și seminificațiile acestei absențe au fost studiate pe larg de David Ricks în cel mai bun dintre relativ puținele studii despre posteritatea lui Homer în poezia neoelenă<sup>268</sup> – este ciudat, de pildă, faptul că soarta literară a lui Don Quijote în Grecia modernă a atras mai mult atenția, aşa cum dovedește recenta carte a Alexandrei Samouil<sup>269</sup>.

După cum recunoaște parțial și Ricks, întrucât clasicismul secolului XIX nu putea să iubească din adâncul inimii un erou atât de „complex” și de nerăbdător ca Odiseu, adevăratul punct de cotitură a venit o dată cu Konstantinos Kavafis, a cărui contribuție la crearea unei imagini a lui Odiseu în literatura universală din secolul XX este, de altfel, fără egal. Trebuie să precizăm, înainte de toate, că interesul poetului alexandrin pentru eroul homeric se manifestă în două perioade destul de diferite ale vieții sale, adică în 1894 și, respectiv, în 1910-11. Din ianuarie 1894 datează un poem cu titlul *A Doua Odisee*, considerat definitiv pierdut până la descoperirea lui de către Iorgos Savvidis în 1984. Acest poem își trădează sursele încă din titlu: este vorba de cântul XXVI al *Infernului* lui Dante și de *Ulysses* al lui Alfred Tennyson, adică două texte pe care Kavafis le compara tocmai în aceeași epocă (aprilie 1894) din punct de vedere literar și filologic într-un articol al său, rămas nepublicat și descoperit tot de Savvidis printre hârtiile poetului la Alexandria<sup>270</sup>.

<sup>267</sup> A Zaccinto, vs. 10: «bello di fama e di sventura».

<sup>268</sup> D. Ricks, *The Shade of Homer: a Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge 1989. Vezi, de asemenea D. Nikolareizis, *I parousia tou Omirou sti Nea Elliniki piissi* (Prezența lui Homer în poezia greacă modernă), *«Nea Estia»* 42, 491 (1947), pp. 153-164. Id., *Dokimia kritikis (Eseuri critice)*, Atena, 1962, pp. 209-236. Nu este de mare ajutor cărticica lui K. Mitsakis, *O Omiros sti Nea Elliniki Logotekhnia* (Homer în literatura neogrecă), Atena, 1976. Mai recent, vezi și articuloul *Omrios (Homer)* în *Lexiko tis Neas Ellinikis Logotekhnias* (Dicționarul Literaturii Neogrecesti), Atena 2007 (editura Patakis), pp. 1618-1621.

<sup>269</sup> A. Samouil, *Idalgo tis ideas (Imaginea ideii)*, Atena, 2006.

<sup>270</sup> Vezi K.P. Kavafis *Krymmena Piimata (Poeme Ascunse) 1877-1923*, ediție îngrijită de G.P. Savvidis, Atena, 1993, pp. 48-49. Pentru textul în proză vezi G.P. Savvidis *Mikra kavafika II (Mici opere ale lui Kavafis)*, Atena, 1987, pp. 169-181 (cu comentarii substanțiale la paginile 182-194) și R. Lavagnini, *La „seconda Odissea” G.P. Savvidis di Kavafis* în S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, Venezia 2003, pp. 417-433 (traducere în italiană și comentarii).

Din articol aflăm că K. Kavafis îl preferă pe Dante lui Tennyson, devenind astfel fără voia lui precursor al opiniei pe care urma să o formuleze T. S. Eliot într-un cunoscut studiu din 1929<sup>271</sup>. Aflăm, de asemenea – citez cuvintele lui Kavafis – că Odiseu al lui Dante era „primul dintre acei bărbați mari – soi ce se stinge treptat – care nu se mulțumesc cu un singur colț de pe pământ, ci râvnesc să călătoresc în toată lumea”<sup>272</sup>, o formulare foarte importantă ieșită de sub condeul cuiva care „nu călătorea”, adică a unui om a cărui viață nu a fost deloc aventuroasă. Fascinația cântului dantesc se baza atât pe dimensiunea eroică a lui Odiseu, cât și pe cutezanța poetică a scriitorului italian. Dante născocise în mod conștient un nou mit, ce a devenit în curând unul dintre cele mai populare ale civilizației moderne. Toti știu că mitul celei de-a doua plecări din Itaca nu aparține propriu-zis variantei homerice a întoarcerii lui Odiseu, cu toate că profetia lui Tiresias din cântul XI al Odiseei<sup>273</sup> lasă loc pentru o astfel de dezvoltare mitologică, sau mai degrabă constituie o mostră a unei tradiții mai vechi, în care eroul își continuă rătăcirea în ciuda voinței sale<sup>274</sup>. Înainte de toate, în antichitate numele lui Odiseu reprezenta o metonimie sau o antonomasie a „călătoriei”, dar la nici un autor (nici măcar în *Povestirile Adevărate* ale lui Lucian sau măcar în sursele medievale pe care le avea Dante la dispoziție) nu este prezentat ca arhetip al *Wanderlust*, al dorinței propriu-zise de călătorie, al setei atotputernice de cunoaștere<sup>275</sup>.

Acest fapt este foarte important pentru Kavafis, care își încheie textul despre Dante și Tennyson cu o cugetare oarecum provocatoare: „acolo unde Homer a hotărât să se opreasă și a pus punct este dificil și periculos ca altcineva să vrea să continue istoria. Dar marii artiști izbutesc să creeze opere dificile și periculoase”<sup>276</sup>. Ei bine, nu știm dacă K. Kavafis urmărea să se includă printre acei mari artiști aleși; în orice caz, *A Doua Odisee*, scrisă cu câteva luni înainte, arată foarte clar ambiția lui de a continua poemul lui Homer și de a preamări în mod retoric hotărârea eroului „centrifug” de a-și părăsi patria și de a începe o nouă viață în largul mării.

Aceasta este linia lui Dante, și, desigur, o direcție pe care, deși, ne-homerică, Kavafis o socotește „o concluzie ce decurge psihologic din Odisea”<sup>277</sup>. Atunci când poetul din Alexandria o urmează, nu se dovedește doar un adept al florentinului, ci se înscrive, tot fără voia lui, într-o tradiție literară, care, tocmai în acea perioadă apăruse – complet independent – în Italia; la cumpăna dintre secolele XIX și XX, sub influența lui Dante și a simbolismului matur, Arturo Graf, Gabriele d'Annunzio și Giovanni Pascoli<sup>278</sup> au descris

<sup>271</sup> T. S. Eliot, *Selected Essays*, London 1951, pp. 248-50. Vezi Savvidis, *To telos (Sfârșitul)*, p. 185. O comparație între cei doi scriitori va face și Kostis Palamas în 1925 *Apanta (Opere Complete) XII*, pp. 340-45.

<sup>272</sup> G.P. Savvidis *Mikra kavafika II (Mici opere ale lui Kavafis)*, op. cit., p. 178.

<sup>273</sup> Λ 119-37 (vezi în special versul 134 „moartea îi va veni de pe urma mării”).

<sup>274</sup> Vezi P. Grossardt, *Zweite Reise und Tod des Odysseus* în Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo*, op. cit., pp. 21-153.

<sup>275</sup> Această evoluție se leagă de condițiile istorice și politice din epoca lui Dante; vezi, de pildă, G. Padoan, *Ulisse "fandi factor" e le vie della sapienza*, în Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna 1977, pp. 170-199.

<sup>276</sup> G.P. Savvidis *Mikra kavafika II (Mici opere ale lui Kavafis)*, op. cit., p. 181.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>278</sup> A. Graf, "L'ultimo viaggio di Ulisse" în *Le Danaidi*, 1897, G. d'Annunzio, *Laus Vitae în Maia*, 1903, G. Pascoli, "L'ultimo viaggio" în *Poemi conviviali*, 1904. Cu privire la aceste texte vezi

toți trei soarta și experiențele lui Odiseu după întoarcerea în Itaca și cea de-a doua plecare – Graf urmându-l pe Tennyson, d'Annunzio, propriul ideal nitzschean, Pascoli, inventând o ultimă călătorie *à rebours*, în care eroul revizitează locurile primei lui rătăciri de la Troia și transformă curiozitatea dantescă într-o rememorare dureroasă a trecutului<sup>279</sup>.

Dar Kavafis scrie *A Doua Odisee* nu doar anterior colegilor italieni, ci cu scopuri oarecum diferite. Poetul alexandrin prelucrează direct materialul celor doi mari poeți pe care îi studiase în eseul său, dar adaugă la sfârșit un element complet original, în mod neîndoianic cel mai important al întregului poem. Nici Dante și nici Tennyson (ce insistă mai mult asupra exprimării sentimentelor) nu scriu sau nu fac aluzie la faptul că în Itaca Odiseu „simțea o bucurie rece, goală de dragoste” (v. 38) și nici nu vorbesc de inima lui „goală de dragoste”. Acest ultim vers, (inima) „simțea o bucurie rece”, creează un climat de neputință interioară și uscăciune psihologică, ce nu poate decât să pună la îndoială admirația poetului pentru mentalitatea și resorturile gnoseologice ale eroului din Itaca.

Acest text nu poate fi interpretat corect în afara contextului altor poeme kavafice contemporane sau mai ales ulterioare despre viață sufocantă, despre neputința omului de a evada dintr-o lume închisă. Este suficient aici să amintim binecunoscutele capodopere „Ziduri”, „Voci” și, înainte de toate, „Orașul”. Ultimul vers al *Celei de-a Doua Odisei* conferă – ca să spunem aşa – o trăsătură kavafică unui personaj mitic pe care îl va conduce într-o direcție complet diferită.

Așa cum am văzut, Kavafis nu și-a publicat *A Doua Odisee*, ceea ce înseamnă că rezultatul nu îl mulțumea. Totuși, subiectul nu i-a dispărut din minte, de vreme ce 17 ani mai târziu a transplantat câteva versuri din acest poem într-una dintre cele mai populare compozиции ale sale, *Itaca*. Scrisă ca răspuns la un imn nesărat „Către Odiseu” al poetului din Alexandria Stathis Karavias (1883-1945)<sup>280</sup>, „Itaca a fost dezaprobată de filologii vremii ca poem retoric imposibil, suspendat undeva în aer între simbolism și alegorie, și, înainte de toate, ezitant și incoherent, în privința unghiului optic, a identității vocii poetice și a destinatarului – în două cuvinte o apoteoză a tuturor defectelor „simboliste” ce afectează poemele timpurii ale lui Kavafis”<sup>281</sup>.

Dar în afara chestiunilor de calitate poetică, este evident faptul că în 1911 Kavafis renunțase definitiv la „continuarea” *Odiseei* și, în general, la referințele din *Divina Commedia* a lui Dante. În *Itaca* este vorba de călătorie ca act uman în sine, adică de călătoria lui Odiseu ca experiență profund personală și, totodată, ca sens adevărat și unic al vieții; dispare orice trimitere la o „continuare” în sens dantesc; dimpotrivă, ultimele trei versuri neagă sau mai degrabă năruiesc pericolul unei dezamăgiri a călătorului care se întoarce în *Itaca* lui. Are dreptate Charles Simic: dacă îl comparăm cu modelul său îndepărtat (*Voyage* al lui Charles Baudelaire), textul lui Kavafis sună mai degrabă consolator<sup>282</sup>.

studiu sintetic al lui P. Gibellini, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento* în Nicosia, *Ulisce nel tempo*, pp. 489-515.

<sup>279</sup> Vezi G. Nava, *Il mito vuoto: L'ultimo viaggio*, «Rivista Pascoliana» 9, 1997, pp. 101-113.

<sup>280</sup> „Ston Odyssea (Către Odiseu)”, în Alaxefti stíhi (*Versuri neșlefuite*); vezi S. Tsirkas, *O Kavafis ke i epohi tou (Kavafis și epoca sa)*, Atena, 1983, pp. 433-435.

<sup>281</sup> Vezi G.P. Savvidis, *Mikra kavafika II (Mici opere ale lui Kavafis)*, op. cit., pp. 189-191 (cu alte trimiteri).

<sup>282</sup> Ch. Simic, *Some Sort of a Solution*, «London Review of Books» 30/6, 20.3.2008, pp. 32-34 <<http://www.lrb.co.uk/v30/n06/charles-simic/some-sort-of-a-solution>>: «its tone is that of someone accepting his fate rather than rebelling».

Desigur „Itaca” este un poem profund emoționant, ce a dobândit dimensiunea unui „must” al conștiinței europene, așa cum depun mărturie nu doar influența pe care a exercitat-o asupra poetilor greci și străini moderni (printre ei J. L. Borges și J. Brodskij, așa cum rezultă din indicele publicat de Nasos Vagenas<sup>283</sup>), ci și succesul lui în Statele Unite ale Americii, unde a fost citit în public la înmormântarea lui Jacqueline Kennedy Onassis în 1994. Trebuie însă subliniat faptul că K. Kavafis a ajuns la acest rezultat poetic printr-o abaterie dramatică de la linia lui Dante - Tennyson, renunțând la ideea de a-l proiecta pe Odiseu pe un tărâm necunoscut, fie în „lumea fără oameni” („mondo senza gente”, *Inferno* 26, 117) fie în Insulele Fericitorilor. Odiseu din *Itaca* lui Kavafis nu pleacă mai departe, ci își încâlzește inima la vatra înțelegerii și acceptării ritmului vieții omenești.

## 2.

Nu cumva această cotitură înseamnă că poetica secolului XX nu mai putea suporta povara unei „continuări” serioase a poemelor homerice? La aceeași concluzie ar putea duce sfatul pe care l-a dat Ezra Pound lui T. S. Eliot în 1922, adică să elimine din partea a patra a *Tării Pustii* 82 de versuri ce conțineau o variantă contemporană a călătoriei lui Odiseu (în maniera lui Dante și Tennyson, dar plasată undeva în nordul Oceanului Atlantic). Acestei critici al lui Pound se datorează faptul că această parte, ce poartă titlul de *Death by Water*, rămâne până astăzi cea mai scurtă a *Tării Pustii*<sup>284</sup>.

Însă cea mai bună dovadă că o continuare a lui Homer nu era deloc imposibilă a venit în 1938 tot de la un poet grec, Nikos Kazantzakis. Nu pot oferi aici un rezumat sau o descriere care să epuizeze opera ce urmărea să devină cel mai amplu poem epic din istorie cu cele 33.333 versuri ale sale<sup>285</sup>. *Odiseea* lui Kazantzakis nu are, așa cum a mărturisit poetul însuși, nici o legătură directă cu Homer; cu toate că se prezintă ca *sequel*, cadrul ideologic și cultural are un caracter cu totul nou. În două cuvinte: după întoarcerea în Itaca și uciderea peștilor, protagonistul înbăbușă o răscoală populară, dar se simte străin de mediul insulei, de soția și de familia lui; mobilul unei nerăbdări asemenea celei a lui Tantalos sau Dante îl împinge să își lase regatul fiului său Telemah, care, între timp, se căsătorește cu Nausica. Când vorbim de nerăbdare „dantescă”, trebuie să ne amintim de faptul că Nikos Kazantzakis a tradus *Divina Commedia* în greacă.

Odiseu se duce la Sparta și ajunge la palatul lui Menelau, de unde pleacă, răpind-o pe Elena. Înaintează către sud, înspre Creta (unde participă la revoluția proletară împotriva monarhiei lui Idomeneu) și Egipt, o țară pe care omologul lui homeric nu o vizitase niciodată. Dar Egiptul nu era doar vatra unei civilizații străvechi, care este readusă în memorie, de pildă, de Elena în cîntul patru al Odiseei homeric – era, de asemenea, una dintre opririle în călătoria eroului homeric în „Itaca” lui Kavafis: „Să te duci în multe orașe egiptene, / să înveți și iar să înveți de la căturari (22-23)<sup>286</sup>. Odiseu al

<sup>283</sup> N. Vaenas (ed.), *Synomilontas me ton Kavafi. Anthologia xenon kavafogenon piimatón* (În dialog cu Kavafis. Antologie de poezii străine influențate de Kavafis), Salonic, 2000.

<sup>284</sup> Vezi, de pildă, M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*, Princeton, 1981.

<sup>285</sup> Cea mai bună introducere rămâne W. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford 1968, pp. 225-240. Vezi și P. Bien, *Kazantzakis: I politiki tou pnevmatos (Kazantzakis: politica spiritualui)*, Iraklio, 2001, pp. 260-302 și P. Bien, *Prosengisis tis kazantzakikis Odysrias (Abordări ale Odiseei lui Kazantzakis) in Okto kefalea gia ton Niko Kazantzaki (Opt capitole despre Nikos Kazantzakis)*, Iraklio, 2007, pp. 35-56.

<sup>286</sup> Egiptul este și scena ultimelor rătăciri ale lui Odiseu în romanul *Dorința lumii (The world's desire)* al lui Andrew Lang și Rider Haggard (1890) care, prin unele detalii (în principal

lui Kazantzakis interpretează acest îndemn în sens propriu – vorbește cu un faraon în vis, încearcă zadarnic să îl detroneze pe un alt faraon la Heliopolis, începe o conversație cu durata de șapte zile cu însuși Dumnezeu, și, în cele din urmă, construiește o nouă cetate, ideală la izvoarele Nilului. După distrugerea acestui oraș de către un cutremur (cei care își amintesc de *Zorbas* vor remarcă imediat analogiile), Odiseu devine ascet în pustiu și își continuă rătăcările către sud, întâlnind pe drum o prefigurare a lui Buda, o prostituată vestită, un alt ascet, un poet, o sosie a lui Don Quijote, un hedonist scufundat în scepticismul său și un pescar negru ce profetește aidoma lui Iisus.

Toată această călătorie, toată această experiență impresionantă nu este deloc prezentată de Kazantzakis drept o acumulare consolatoare de cunoștințe utile, care să completeze golarile spirituale ale omului de astăzi. Ideea pe care o întruchipează Odiseu în fața tuturor conlocutorilor și adversarilor săi constituie o fuziune de idealuri stoice și nitzscheene, ce provine din entuziasmul pentru viață ca atare și pentru toate sensurile și nuanțele vieții; așa se justifică la nivelul esenței diversele ipostaze ale eroului: amantul Elenei, ziditorul de orașe, omul evlavios, artistul, soldatul, idealistul ce luptă pentru dreptate etc. În acest context, nu este permisă nici o legătură cu autoritățile superioare, inclusiv cele religioase, de vreme ce Dumnezeu este pur și simplu o flacără ce arde înâuntrul omului, o săgeată ce se mișcă mereu în sus.

Chiar și catastrofele sunt considerate ocazii pentru noi începuturi și noi experiențe, puncte pe care să sprijine credința în valori mai înalte și mai nobile; înainte de toate lupta lui Odiseu cu monștrii și primejdiiile este o metaforă a luptei interioare a omului cu propriile limite și temeri, a luptei pentru libertatea adeverătată, absolută. Kazantzakis se descrie pe sine ca pe un näier al lui Odiseu, dar nu a lui Odiseu care se întoarce în Itaca, ci al altuia, al aceluia ce se întoarce, își ucide dușmanii, se plătisește în patrie și ieșe din nou pe mare<sup>287</sup>; astfel poetul cretan preia în opera sa unele elemente ce se găseau deja la Kavafis (în primul rând imaginea pozitivă a călătoriei ca bun în sine), dar îmbogățește istoria cu o dimensiune filosofică mult mai largă și profetește viitoarea direcție a civilizației occidentale.

A continua *Odiseea* înseamnă pentru Kazantzakis a crea o enciclopedie adusă la zi – aproape în sensul lui Havelock<sup>288</sup> – a tuturor realităților și a tuturor ideilor, a tuturor tendințelor de *développement créateur*, (în sensul lui Bergson). De aceea nu este corectă căutarea de anacronisme în această epopee, o dată ce autorul vrea mai degrabă să introducă în cadrul acesteia o *summa* a tuturor religiilor și filosofilor, aflată prin natura ei în afara timpului. A continua *Odiseea* (adică o operă care este deja continuarea unui alt epos, a *Iliadei*) înseamnă pentru poet a urmări povestea eroului până la moarte; și moartea lui Odiseu fusese considerată încă de mitograful antic Apollodor (secolul I p.Ch.) drept limită cronologică fundamentală a mitologiei grecești, cu care își încheie *Biblioteca* ("...a murit bătrân").

În epopeea lui Kazantzakis Moartea este personificată și apare de câteva ori, jucând alternativ rolul unei a doua Atene și al unui al doilea Odiseu, până în ultimul cânt, atunci când eroul își pierde viața în ghețurile Antarcticii. Moartea cu adeverat amenințătoare și reală se găsește însă altundeva, se găsește în amintirile protagonistului;

vânătoarea Elenei), reprezentă precursorul epopeei lui Kazantzakis; vezi Stanford, *Ulysses Theme*, op. cit., p. 228.

<sup>287</sup> Acestea sunt cuvintele lui Kazantzakis în *Toda Raba* (le menționează Stanford, *Ulysses Theme*, op. cit., p. 277, nota 18; vezi și Lavagnini, *La "Seconda Odissea"*, op. cit., p. 429).

<sup>288</sup> Vezi E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., 1963.

este nemurirea pe care i-o oferise Calypso, este înfățișarea animalică pe care i-o dăruise Circe, viața monotonă de zi cu zi la care visează Nausica. Oamenii pot lupta împotriva morții reale dacă se dovedesc gata să înfrunte destinul, să calce în picioare teama și speranța, să își pună în practică dorința de libertate, asimilând idealuri vechi și noi, filosofii occidentale și orientale, acțiunea și contemplarea, pe Apollo și pe Dionysos. Omul înfrângă Natura și Moartea doar dacă privește drept în ochi și cu îndrăzneală puterea și abisul acestora.

Dacă îmi este îngăduită o comparație literară, călătoria lui Odiseu de la Kazantzakis pare un răspuns la vânătoarea liniștii ce îl conduce pe islandez către Sud într-o dintre *Micile Opere Morale* (*Operette morali*) de Giacomo Leopardi; *Dialogul unui islandez cu natura* (1824) în Africa primilor oameni și moartea ulterioară a acestuia simbolizează pesimismul lui Leopardi și dezamăgirea lui amără în fața inevitabilității prezentei răului și nefericirii în lume. Pe bună dreptate, acest dialog este considerat de către critici nucleul „protestului” lui Leopardi în fața absurdității lumii, a durerii ce însă este orice ființă vie from the cradle to the grave, a neputinței omului (chiar și a celui bun) în fața ostilității universului<sup>289</sup>. Evoluția lui Kazantzakis (budistă, nihilistă, sau, dacă preferăți, cretană) avea nevoie pentru o astfel de călătorie înspre sud de respectivul personaj al lui Odiseu (dantesc, centrifug), dar acest model trebuia prelucrat ca să capete propria dimensiune filosofică, să devină aşadar un exemplu pentru omenirea contemporană, iar setea de libertatea să înlăturasă setea de cunoaștere.

### 3.

Iorgos Seferis, primul literat grec care a câștigat premiul Nobel (1963), credea că *Odiseea* lui Kazantzakis nu era poezie, „cel puțin nu poezia în care cred eu”<sup>290</sup>. Am putea eventual fi de acord cu această opinie, dacă avem în vedere faptul că *Odiseea* a marcat de *facto* sfârșitul creației poetice a autorului cretan, care, ulterior anului 1938, nu a mai scris decât romane și eseuri, fie deoarece considera eposul o culme literară, fie pentru că nu își mai putea perfecționa pe mai departe stilul. În orice caz, Seferis însuși a oferit în anii treizeci o imagine foarte diferită a personajului Odiseu.

Poemul „Pe un vers străin”, ce trimite în mod expres la sonetul *Heureux qui comme Ulysse* al poetului francez Joachim Du Bellay, pune în scenă un Odiseu gigantic, ce nu conduce (așa cum se întâmplă în originalul francez și, de pildă, în varianta omonimă transpusă pe muzică de Georges Brassens) la elogiu micilor patrii, ci devine prima treaptă a unui dublu studiu existențial.

În primele versuri (1-6) se remarcă semnificația dragostei, ce reprezintă un *contrarium* exact și inconștient în inima lui Odiseu „goală de dragoste” ce caracterizează, așa cum am văzut, a *Doua Odisee*, pe atunci necunoscută, a lui Kavafis. „Fericit dacă la plecare a simțit puternică înâuntrul său armătura unei dragoste răspândite în trupul său ca vinele în care colcotește sângele”. În partea a doua (vs. 724), fantasmele de la Troia, monștrii întâlniți în călătorie, sentimentul singurății reale, atunci când stai la cărmă cu pânzele umflate de amintiri și, în primul rând, de amintirea tovarășilor morți, îi provoacă eroului – un alter ego al poetului – nevoia de a vorbi cu morții, deoarece cei vii nu mai sunt capabili să dea răspunsuri mulțumitoare la întrebările esențiale pe care le pune. Acest

<sup>289</sup> W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, 1973; Id., *Lettura delle Operette morali*, Genova, 1987, pp. 50-63.

<sup>290</sup> E. Keeley, *Modern Greek Poetry: Voice and Myth*, Princeton, 1983, p. 206.

Odiseu nu este o sperioare filosofică, nu este un supraom, este un personaj poetic modern, foarte elaborat din punct de vedere psihologic; vocea lui este liniștită și domoală, înțelepciunera lui nu se prezintă ca un antidot magic la durere, ci ca un prim pas înspre o cunoaștere de sine pe de-a întregul umană și dureroasă.

Criticii constată adesea că poezia lui Seferis îndrăgește mai mult redarea unor atmosfere decât povestirea unor istorii sau analiza unei anumite psihologii, mai mult comparațiile decât metaforele. Dacă acest lucru este avantat, atunci temeliile puse de acest poem se vor dezvolta într-o arhitectură impresionantă în capodopera lui Seferis, culegerea *Istorie mitică*, publicată în 1935. Acest ciclu de 24 de unități poetice (cu o lungime și un conținut diferit) funcționează ca o „a doua scriere” a Odiseei lui Homer, deși nu a fost totuși proiectat ca un ansamblu organic; unele fragmente nu au un cadru mitologic, Odiseu nu apare aproape niciodată ca protagonist și diverse istorii din diferite mituri antice fusionează și se leagă în mod anacronic între ele și de fundalul istoric al Greciei contemporane. Nu auzim glasul unei personalități istorice izolate, ci glasul condensat al poporului grec care, de secole, caută o identitate comună, ce are acum de suferit în urma blesetemului istoric al *Catastrofei Micrasiatice* din 1922 (Seferis se născuse la Smirna). În *Istoria mitică* trimiterile mitologice nu vin din exterior, ci se impun în mod inevitabil prin întoarcerea poetului la aceleași peisaje și la același limbaj, ce transformă nefericirea personală într-o tragedie națională și, mai târziu, cosmică, a pieirii și disperării<sup>291</sup>.

Fragmentul pe care l-am ales, a patra parte din *Istoria mitică*, mi se pare foarte ilustrativ: soarta Argonautilor apare aici alături de mitul Atrizilor și, desigur, de Odiseea, punându-se un accent deosebit (ca și în al 20-lea *Canto* al lui Ezra Pound) pe soarta tovarășilor fără nume care și-au pierdut viața pentru o călătorie și o aventură ce s-au dovedit în cele din urmă fără sens, fără scop, fără Colchidă, fără o adeverărată Itacă; dacă cel puțin conducătorul lor a dobândit, în urma acestei călătorii, gloria și, mai ales, o mai profundă cunoaștere de sine, nu există nici o posibilitatea ca tovarășii lui să obțină „slava” cuvenită.

Important este că în *Istoria mitică* Itaca nu există nici ca insulă, nici ca ideal, dispărere chiar și ca destinație îndepărțată. Nu mai rămân decât efortul fizic, pericolul, solidaritatea, prietenia și ţărmurile sterpe și bătute de vânturi ale unei Grecii blestemate. În acest cadru imaginea lui Elpenor, acel tovarăș care a murit prosteste, alunecând de pe acoperișul casei lui Circe, dobândește o semnificație centrală, nu doar pentru producția ulterioară a lui Seferis<sup>292</sup>, ci pentru toată tradiția poeziei neogrecesti. Privind înapoi la unele dintre cele mai violente confruntări politice din Grecia secolului XX, scriitori precum Iannis Ritsos și Takis Sinopoulos, vor utiliza legenda lui Elpenor ca să exprime tema complexă a solidarității între ne-eroi, între orice simpli soldați (din armata regulată sau din trupele de partizani)<sup>293</sup>.

<sup>291</sup> Cele mai bune studii despre poemele odiseice ale lui Seferis (deși oarecum diferite în abordarea «metodei mitice» a poemului) sunt cele ale lui N. Vaines, *O piuttis ke o horefis* (*Poetul și dansatorul*), Atena, 1979, pp. 122 și 146-155. Vezi și Keeley, *Modern Greek Poetry*, pp. 53-85; Ricks, *The Shade of Homer*, pp. 119-146; V. Rotolo, *Motivi odissiaci nella poesia di Seferis*, în Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo*, op. cit., pp. 435-443; C. Stevanoni, *Ulisse (o nessuno) di Seferis*, în Babbi - Zardini (ed.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, pp. 411-38; A. Leontis, *Topographies of Hellenism*, Ithaca-London, 1995, pp. 146-158.

<sup>292</sup> Va apărea din nou în *Stratis marinariul printre florile iubirii*, în 1942, și, mai ales, ca protagonist al *Voluptosului Elpenor* în Sturzul din 1946.

<sup>293</sup> Vezi G. P. Savvidis, *Metamorfosis tou Elpinora* (*Metamorfozele lui Elpenor*), Atena, 1990<sup>2</sup>; N. Vaghenàs, *Elpenore: l'anti-Ulisse nella letteratura moderna* în P. Boitani (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma 1998, pp. 243-255.

În orice caz, vedem că în 1935 (cu trei ani înainte de publicarea voluminoasei opere a lui Kazantzakis) Seferis a eliminat dimensiunea eroică a lui Odiseu și nostalgia lui pentru patrie; ceea ce rămâne este o săngeroasă cunoaștere de sine și o mâna de tovarăși ce par supraviețuitorii învinși ai unui război troian lipsit de glorie. *Întoarcerea din exil* a lui Seferis (1938) va proclama un pesimism și mai profund cu privire la dezamăgirea celui care se întoarce, precum și la prefigurarea unui alt război viitor.

#### 4.

Are dreptate David Ricks când afirmă că prezența lui Homer în poezia neogreacă a putut supraviețui catastrofei din 1922 numai pentru că Seferis s-a dovedit capabil să o adapteze la noile condiții istorice<sup>294</sup>. Nu ar trebui însă să uităm că modelul kavafic era încă viu; însuși începutul celei de-a patra secțiuni a *Istoriei Mitice*, un citat din *primul Alicibade* al lui Platon (133b-c), spune ceva de genul „pe străin și pe dușman l-am văzut în oglindă”, cuvinte ce amintesc imediat de conținutul ideologic al *Itacăi*. Influența lui Kavafis marchează textele poetice ale altor autori (Leon Koukoulas, Alexandros Matsas etc.), și, mai ales sub formă antitetică, *Itaca* lui Dinos Hristianopoulos (1950-51)<sup>295</sup>. Această variantă a mitului conține o critică indirectă la adresa lui Kavafis în privința acelorași teme pe care le-am discutat mai sus; nerăbdarea și dezamăgirea provocată de provinciala și apăsătoarea Itacă duc la o călătorie plină de răni și dureri, plină de solitudine și de contradicții interne, la umba unui atotputernic Poseidon interior. Nici călătoria în sine, nici întoarcerea la un loc foarte urât nu pot reprezenta o soluție aducătoare de consolare. Sunt cel mult – spune poetul – jumătăți de măsură. Hristianopoulos lărgeste aşadar falia pe care o deschise Kavafis, adâncind semnificația existențială a călătoriilor interioare până la răsturnarea sensului rezultatului lor.

O dată cu Hristianopoulos am intrat în domeniul sortii postbelice a lui Odiseu, ce reprezintă un ținut ce nu a fost până acum aproape deloc cartografiat. După cum se știe, suprarealismul este cea mai importantă mișcare literară din Grecia secolului XX. Dintre reprezentanții acestuia îi voi aminti în treacăt pe Nikos Engonopoulos, ale căruia picturi metafizice sunt mai interesante decât textul său în proză despre Odiseu, care joacă rolul unui desfrânat într-o operă chinezescă<sup>296</sup> – tot foarte pe scurt mă voi referi la *Odysseas Elytis*, a căruia *Odisee*<sup>297</sup> fantasmagorică nu se numără poate printre cele mai bune poeme ale sale, oricum nu printre cele mai clare. Cea mai originală și mai convingătoare operă suprarealistă pe această temă este *Întoarcerea lui Odiseu*<sup>298</sup> (1946) de Andreas Embirikos (și mă bucur în mod deosebit că mă pot referi aici în România la Embirikos cel născut la Brăila) – este vorba de o scurtă nuvelă umoristică ce povestește aventurile lui Daniel Carter, un mormon din Salt Lake City, care se întoarce acasă după trei zile de izolare psihică și își găsește cele cinci soții în brațele unor peștori posesivi. Este vorba de un text facil, foarte distractiv și bine dramatizat – în măsura în care, din căte știu, avem aici de a face cu prima tratare parodică a legendei lui Odiseu pe sol american (și într-o civilizație americană chîntesențială) înaintea filmului lui Joel și Ethan Coen „O brother, where art thou?” (2000).

Există firește și mulți Odisei existentialiști, în textele lui Melissanthi, Iorgos Themelis și, mai ales, ale Katerinei Angelaki-Rouk, care în 1977 a dedicat o întreagă culegere

<sup>294</sup> Ricks, *The Shade*, op. cit., p. 129.

<sup>295</sup> În culegerea *Epoiki ton ishnon ageladon* (*Vremea vacilor slabănoge*), 1950-51.

<sup>296</sup> În volumul *Eleusis*, 1948.

<sup>297</sup> În culegerea *Fotodendro* (*Arborele de lumină*), 1971.

<sup>298</sup> În volumul *Grapta i prosopiki mythologia* (*Scrisori sau mitologia personală*), 1960.

nemulțumirilor Penelopei generate de absența lui Odiseu și de propria singurătate, nostalgie, tăcere și invidie. *Hărțiile Risipite ale Penelopei* transferă centrul de greutate al focalizării mitologice asupra personajului unei protagoniste ce reacționează ca femeie și nu ca eroină. Dar din opera poetilor existențialiști prefer un mic text al lui Aristotelis Nikolaidis, *Odiseu călătorind* (1960), ale cărui ultime versuri mi se par desoebit de fertile și sincere, de vreme ce tratează chestiunea „încotro să pornim pe mare”, „ce drum să apucăm”, deoarece în lumea noastră toate par tot mai puțin imposibile, tot mai realizabile și mai accesibile, deoarece nu mai există loc pentru o nouă Odisee în sensul propriu al cuvântului – o chestiune ce eternizează întrebările neliniștite ale lui Leopardi și ale lui Baudelaire<sup>299</sup>, dar reprezintă mai recent și fundalul ideologic al unui Odeiseu brazilian postmodern, anterou imaginat de Haroldo de Campos<sup>300</sup>.

## 5.

Dacă ținem seama de această chestiune, nu este întâmplător faptul că în civilizația contemporană Odiseea se îmbină adesea cu călătorii având singura destinație cu care încă nu ne-am obișnuit, adică în spațiu. În 1963 o mică culegere a lui Tasos Livaditis cu titlul Cântul 25al *Odiseei* reprezintă mai degrabă primul experiment al unei astfel de modernizări a mitului, la doar doi ani după reușita lui Iuri Gagarin. Cu toate că titlul dă impresia unei noi tentative de continuare de către poet a Odiseei homerică, textul lui Livaditis este altceva, adică un monolog la persoana întâi singular, în care un Odiseu contemporan rememorează anumite clipe din viață, călătoriile, suferințele sale. Centrul de greutate al compoziției este reprezentat de călătoria lui Odiseu în spațiu, în care protagonistul se simte evident eliberat de legăturile cu pământul, cu timpul și cu propriul trecut. și printre foarte puținele obiecte pe care le aduce cu sine în spațiu găsim vechiul lui ursuleț, dorul după toate femeile pe care le-a iubit, și vechiul robinet pe care se mișcau degetele mamei sale.

Aceste obiecte, împreună cu amintirea necruțătoare a poetului, îl împiedică să piardă definitiv legătura cu trecutul lui lumesc. Aceasta este aşadar – totuși v-ați gândit – o *Odisee* corectă în spațiu cu aceleași flashuri multicolore ce apar la sfârșitul filmului lui Stanley Kubrick. Dar textul lui Livaditis este plin de referințe la războaie și la legături de familie, iar robinetul mamei poetului joacă un rol mai important chiar decât camera baroc în care moare Bowman. Nu cumva spațiu este astăzi singura Thule, singurul alibi care îl poate atrage pe un Odiseu contemporan și îl poate ridica sus, deasupra monotoniei vietii cotidiene și a călătoriilor de zi cu zi?

Războiul civil din Grecia s-a încheiat oficial în 1949, dar Livaditis – la fel ca mulți alți intelectuali și comuniști – a fost întemnițat într-un lagăr de concentrare de pe o insulă a Mării Egee din 1947 până în 1952. Odiseul său poartă în dinți o fărâmă de pâine pe care o împărțise cu alți deținuți în acele zile grele în care orice clipă îi putea condamna

<sup>299</sup> Vezi textele *Ad Angelo Mai*, 1820 și, respectiv, *Le voyage*, 1857.

<sup>300</sup> Este vorba de culegerea *Finismundo* (1996); vezi T. M. Gandelman de Freitas, *Da Odisséia ao Finismundo: experiência e vivência em Homero e Haroldo de Campos*, «XI Congresso experiência e vivência em Homero e Haroldo de Campos», «XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo 13-17.7.2008»; M. C. Pincherle, *Una lettura di Finismundo: a última viagem* di Haroldo de Campos în P. Boitani (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, op. cit., pp. 347-59.

pe toți la moarte<sup>301</sup>. În general, în tot poemul răsună un îndemn repetat la înfrațirea dintre oameni. Această dimensiune politică a lui Odiseu nu este obișnuită în destinul eroului în secolul XX, cu două excepții importante, anume literatura germană, unde tema „*Odysseus im Exil*” apare des<sup>302</sup>, și scriitorul italian Primo Levi, ce l-a folosit pe Odiseu ca element referențial continuu pentru a descrie propriile peripeții în lagărele naziste<sup>303</sup>.

În Grecia însă cazul lui Livaditis nu este deloc izolat. Un Odiseu politic se ascunde în spatele unor poeme mai lungi de Takis Sinopoulos, dar reprezintă și nucleul semantic al unei culegeri de Dimitris Hristodoulou, *Odiseu în piață* (1974). Scrisă după întoarcerea poetului de la Paris, unde locuise în perioada dictaturii, această compozиție îl identifică imediat pe Ciclop cu detestabila lozincă „Grecia e a Grecilor creștini”, anume *Leit-motiv-ul* ideologic al Juntei.

Hristodoulou identifică, de asemenea, Itaca cu propria lui patrie, Atena și călătoria lui Odiseu devine astfel o călătorie printre tragediile recente ale războiului civil și ale revoltelor studențești împotriva colonelor. Mitul devine cadrul pentru amintirea dureroasă a morților, a acelor umbre ce înăoță pe sub trotuar și pe sub asfaltul străzilor din capitala greacă. Cel mai impresionant lucru în versurile scurte și sacadate ale lui Hristodoulou este poate exactitatea topografică, intenția de a evoca fiecare stradă cu numele ei, cu o atenție deosebită acordată zonei Muzeului Național și Politehnicii, adică inimii „rezistenței studențești” împotriva Juntei și teatrul episoadelor tragice din 17 noiembrie 1973.

În acest cartier se plimbă Odiseu, trecând pe drumuri ce poartă nume precum „Bubulina” (cea mai importantă eroină a revoluției de la 1821), „Elpidas (Speranței)” (o deformare voită a numelui străzii „Evelpidon – studenții la Academia Forțelor Terestre”) și, desigur, „Itaca”. Ironia tragică a mitului devine aici un mobil pentru dezvoltarea unei conștiințe morale, cam în același fel pe care îl întâlnim tot în acești ani la acel Odiseu portughez al lui Manoel Alegre (altă dictatură, altă luptă, altă Itacă ce trebuie salvată<sup>304</sup>).

La treisprezece ani de la episoadele de la Politehnica din Atena, adică în 1986, se plasează între patria mea și a voastră, adică între Italia și București, călătoria ce reprezintă, din câte știu, prima transpunere ambicioasă a mitului lui Odiseu în secolul XXI; am în vedere romanul *Întâlnirea* al Gabrielei Adameșteanu<sup>305</sup>. Mă refer aici la această operă care nu este poetică, nu doar pentru că prezintă și un alt Odiseu cufundat în realitatea politică de astăzi, ci mai ales pentru că dă o imagine foarte clară a unei călătorii

<sup>301</sup> Trimiteră la episodul cu Polifem este clară și același motiv revine într-o formă similară în *Jurnalele* lui V. Klemperer: *Ich will Zeugnis... Tagebuecher 1942-45*, Berlin 2006, în datele de 8.10.34, 1.9.42 și 2.3.43.

<sup>302</sup> G. E. Grimm, *Odysseus im Exil. Irrfahrt als Motiv im Werk deutscher Exilautoren (1933-1950)*, în W. Erhart - S. Niebler (hrsg.), *Odysseen 2001*, München, 2003, pp. 102-118. Vezi și J. P. Strelka, *Des Odysseus Nachfahren. Österreichische Exilliteratur seit 1938*, Tübingen, 1999.

<sup>303</sup> Vezi F. Rastier, *Ulisse ad Auschwitz*, Napoli, 2009, pp. 27-39, P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, 1992, pp. 183-89.

<sup>304</sup> Mă refer în mod special la *O canto e as armas*, 1967 (vezi *Os dois sonetos do amor de Ulisses*) și la *Un barco para Itaca*, 1971; vezi P. Mildonian, *Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea* în Babbi-Zardini (ed.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, pp. 439-468.

<sup>305</sup> G. Adameșteanu, *Întâlnirea*, București, 2008 (folosește traducerea italiană a lui Roberto Merlo, G. A., *L'incontro*, Roma, 2010).

ce capătă o dimensiune epică din cauza tragediei istoriei, adică din pricina greutăților, a obstacolelor, a absurdităților, ce au marcat până de curând „țara ce a fost a noastră și nu mai este a nimănui” (așa cum spune Cioran). *Odisee* există, ne sugerează Adameșteanu, numai dacă există un erou și o catastrofă istorică (nu doar personală); există *Odisee* – spune Mircea Eliade în *motto-ul cărții* – dacă exilatul, călătorul înțelege semnificația mai profundă a rătăciri sale, în cazul în care consideră rătăcirea o serie de încercări și de obstacole în drumul ritual către vatra pierdută. Există *Odisee*, spune Eliade, dacă cineva vede în nenorocirile și depresiile zilnice semne, semnificații ascunse, simboluri. Știu acest lucru foarte bine, cred, și Odiseii români ce emigrează și astăzi în țara mea și se confruntă deseori cu neîncrederea sau cu xenofobia atât de prostească a compatrioților mei. Cinste tuturor acestora.

Închei. Identitate pierdută, tovarăși pierduți, o călătorie nesfârșită și dureroasă, o legătură reciprocă a amintirii între vii și morți; în jurul acestor teme se învârt cele mai multe variante neoelenene ale lui Odiseu, de la Kavafis la filmele lui Theodoros Angelopoulos<sup>306</sup>. După Kavafis și Kazantzakis se pierde încet-încet entuziasmul pentru posibilitatea cunoașterii absolute, se pierde credința în Odiseu perceput ca nou model filosofic al omului occidental, se pierde simbolul utopiei politice (în sensul lui Ernst Bloch), se pierde convingerea că Itaca există undeva sau ar putea să fie găsită într-o anumită zi. Și atunci când, în mai 2009, primul ministru Georgios Papandreu a anunțat că Grecia trebuie să înfrunte cu curaj o „Două Odisee” sub presiunea crizei economice, nu a avut în mintea lui nici una dintre acele continuări variate ale eposului homeric pe care le-am văzut mai sus, ci s-a referit pur și simplu la amenințarea unei aventuri periculoase, la începutul unei tragedii.

În poezia lui Iannis Ritsos nu găsim decât episoade și personaje secundare din materia homerică (e. g. Elepenor, Eurylochos). Evident Ritsos, la fel ca și cealaltă scriitoare elenomană Marguerite Yourcenar, nu a fost deosebit de fascinat de Odiseu, ce apare doar în treacăt (și chiar ca un desfrânat viclean) în minunatul monolog al Elenei din *Cea de-a Patra Dimensiune*<sup>307</sup>. Totuși Ritsos, ne-a dat o scurtă teorie a receptării literare, în primele patru versuri ale *Repetării* cu titlul *Talos*:

Repetări – spune – repetări fără sfârșit; – ce oboseală, Doamne; toată schimbarea doar de nuanțe – Iason, Odiseea, Colhida, Troia, Minotaurul, Talos, – și tocmai în aceste nuanțe toată amăgirea și împreună frumusețea – propria noastră operă<sup>308</sup>.

Nuanțe, aşadar; cea mai recentă nuanță a Odiseei neogreștei este jalnică. Ar putea comenta marele homerist din Caraibe, distins cu premiul Nobel, Derek Walcott: „The classics can console. But not enough”<sup>309</sup>.

<sup>306</sup> Mă gândesc în mod special la *Privirea lui Odiseu* (1995), dar Odiseu se găsește pretutindeni în creația lui Angelopoulos.

<sup>307</sup> Vezi D. Ricks, *Ritsos – Omiros; enas piitikos dialogos* (*Ritsos – Homer; un dialog poetic*), «*Dodoni*» 22, 1993, pp. 49-65.

<sup>308</sup> Petres, *Epanalipsis, Kinklidoma* (*Pietre, Repetări, Grilaj*), 1972.

<sup>309</sup> D. Walcott, *Sea Grapes*, 1976.

## Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ

**NTEΪBINT KONOOLI**

O David Connolly (Sheffield, 1954) είναι καθηγητής του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου διδάσκει θεωρία, μεθοδολογία και ιστορία της μετάφρασης. Σπουδασε αρχαία, μεσαιωνική και νέα ελληνική φιλολογία στα Πανεπιστήμια του Lancaster και της Οξφόρδης και αναγορεύθηκε διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Ανατολικής Αγγλίας με διατριβή για την προβληματική της μετάφρασης του έργου του Οδυσσέα Ελύτη (1997). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα καλύπτουν τη θεωρία και την πρακτική της μετάφρασης, καθώς και την νεότερη ελληνική γραμματεία. Εκτός από ακαδημαϊκές μελέτες έχει εκπονήσει και πολλές μεταφράσεις στα αγγλικά των έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Να πάρουμε πίσω από τη μουσική αυτό που ανήκει στην ποίηση  
Μαλλαρμέ

Το φαινόμενο της μελοποίησης της σύγχρονης ελληνικής ποίησης καλύπτει σε γενικές γραμμές την περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του '50 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80. Κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '80, ο δυναμισμός ή – αν θέλουμε να είμαστε κύνικοι – η εμπορευσιμότητα του λεγόμενου «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» αρχίζει να απονεί (με μερικές αξιοσημειώτες εξαιρέσεις). Μετά από αυτό το διάστημα, δεν υπήρξε περαιτέρω εξέλιξη της νέας αυτής μουσικής φόρμας, παρά μόνο μια επανάληψη της ίδιας παλαιωμένης συνταγής και η επανακυλοφορία παλαιότερων έργων με νέες ενορχηστρώσεις ή σε νέες διασκενές. Στην προηγούμενη εικοσιπενταετία αρκετοί σημαντικοί ποιητές μελοποιήθηκαν. Σ' αυτούς περιλαμβάνονται οι δύο νομπελίστες, Γιώργος Σεφέρης [1963] και Οδυσσέας Ελύτης [1979], αλλά και οι δύο κάτοχοι του βραβείου «Lemn», Γιάννης Ρίτσος [1972] και Κώστας Βάρναλης [1959]. Η πολιτικά στρατευμένη ποίηση των δύο τελευταίων αποτέλεσε μια διαρκή πηγή υλικού για Έλληνες λαϊκούς συνθέτες κατά την περίοδο της δικτατορίας. Είναι ίσως αξιοσημείωτο το γεγονός ότι το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη, του γνωστότερου ίσως Έλληνα ποιητή στο εξωτερικό, μελοποιήθηκε σε πολύ μικρότερο βαθμό. Άλλα πέρ' από τους διεθνώς γνωστούς ποιητές, μελοποιήθηκε σε πολλούς μείζονες και ελάσσονες ποιητές από τον εθνικό ποιητή, Διονύσιο Σολωμό, μέχρι τους νεότερους ποιητές της λεγόμενης γενιάς του '70, όπως ο Γιάννης Κοντός και ο Κώστας Παπαγεωργίου. Με δυο λόγια, μέσα σ' αυτά τα είκοσι πέντε χρόνια οποιοσδήποτε Έλληνας ποιητής αποτελούσε κατά μίαν έννοια εύκολη λεία [ή έστω πρόσφορο υλικό] για λαϊκούς συνθέτες.